

المدن.. على خارطة الأدب

مجلة فكر الثقافية :

لاتزال المُدن بصخبها الذي يهزُّ الأحياء ومعمارها الذي يملأ الوعي تُفتن الأدباء، فإما يفرّون منها إلى الطبيعة أو بالعكس يندمجون في ضجيجها فيحولونه مصدر إلهام، وكما تتعدد أبعاد المدن في الواقع، فهي تستحيل في نصوص الفن استعارات.

لو أمعنّا النظر في بنيةِ الروايات العربية لتستكشف كيف رسم كتابها المدينة داخلها، وكيف عبّرت تلك الروايات عن روح المدن، وكيف كانت المدينة بتصميمها ومعمارها وبنائها عاملاً مؤثرًا وفارقًا في عدد من الأعمال الروائية العربية، لاسيما تلك التي اهتمت بالمدينة بمفهومها الواسع بشكل كبير.

ولطالما راودني شعور غامض عن تلك المدن كيف يجب أن تكون؟ لأذهب إلى برشلونة، هذه المدينة الأدبية الأولى في أوروبا ومنذ القرن التاسع عشر حين تمتعت بوجودها العالمي كمركز ساهمت في ترويج الأدب الإسباني والكتلاني بشكلٍ مزدهرٍ ومستقل، أدبٌ بلغة يقرأه شبه الجزيرة الأيبريةِ في الجنوب الغربي الأوروبي، وقارة أمريكا الجنوبية ودول أخرى كثيرة، لتتضاعف المكتبات العامة في شوارع مدينة برشلونة، مما أضافت للاقتصاد المليارات، ومدت قطاع الأدب من معارض وترويج بالديناميكية الكبرى.

المدينة في الرواية المصرية

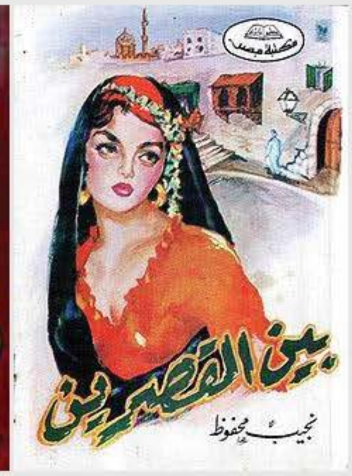
عرف القارئ العربي القاهرة من خلال روايات نجيب محفوظ قبل أن يراها، ولربما حتى أولئك الذين رأوا القاهرة فعليًا لم يعرفوها بالقدر الذي وفره نجيب محفوظ في رواياته لقرائه، غير أن المدينة التي تبنى داخل النص الروائي لن تكون مطابقة للمدينة الواقعية، فالنص الأدبي عمل تخييل حتى وإن اتخذت لها من أزمنة وأمكنة وأحداث واقعية مرجعًا، فاللغة التي هي أداة ووسيلة العمل الأدبي لها استقلاليتها عن عالم الأشياء، ولا يمكن إلاّ أنْ تشير إلى هذه الأشياء من دون أن تكون إياها.

وعناوين رواياته مؤشر دال على ذلك، فقد عبرت هذه العناوين عن كل الفضاءات المتواجدة في هذه المدينة بشكل واضح وصريح بدءًا من روايته التي حملت عنوان هذه المدينة في حد ذاتها، كما في رواية "القاهرة الجديدة" ومرورًا بثلاثيته الشهيرة التي جاءت عناوينها حاملة لأسماء فضاءات هذه المدينة، "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية"، وقل نفس الأمر عن مجموعة أخرى من رواياته التي كانت فيها مدينة القاهرة حاضرة بقوة، إن الروائي المصري نجيب محفوظ قد غاص في عمق الأحياء الشعبية القاهرية واستطاع أن يعبر عنها بكل براعة، بحيث تجلت هذه المدينة بكل تناقضاتها



وبكل بهائها أيضًا في هذه الروايات، و كما ارتبطت مدينة القاهرة بكتابات نجيب محفوظ الروائية فقد ارتبطت مدينة الإسكندرية أيضًا بكاتبين روائيين مصريين آخرين هما إدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد، فقد كتب عنها الأول بشكل شاعري فاتن في روايته "ترابها زعفران" التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية بهذا العنوان "الإسكندرية، أرض الزعفران"، كما كتب عنها أيضًا في كولاج روائي، حمل عنوان "إسكندريتي، مدينتي القدسية الحوشية"، في حين كتب عنها الثاني في رواية "لا أحد ينام في الإسكندرية" وفي رواية "الإسكندرية في غيمة".

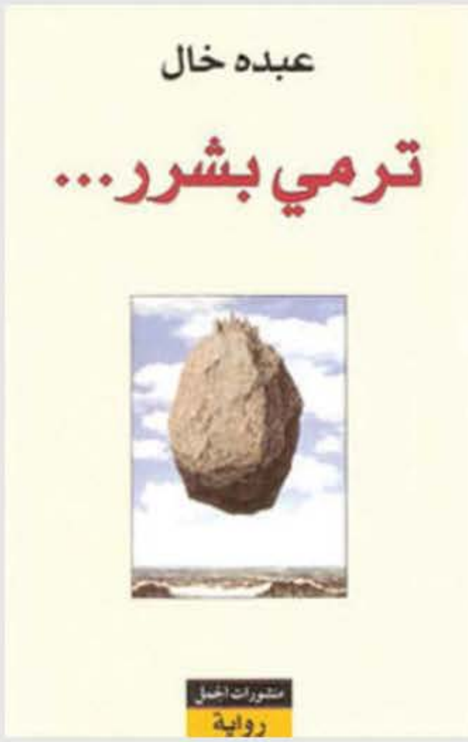
ما فعله «محمد ربيع» في رواية (عطارد 2014) حيث قدّم تصويرًا كابوسيًا سوداويًا لما ستكون عليه القاهرة بعد عدة أعوام (2025)، حيث يتعرّض عدد من معالم








عبده خال



المدينة للهدم والتدمير، كذلك ما قدمه «أحمد ناجي» في روايته (استخدام الحياة 2014) حيث يصوّر بطريقة سوداوية أيضًا واقع القاهرة ومدى ما يعيشه فيها شبابها من بؤس وما يلاقونه من صعوبات، ولا شك أن تلك القراءة يمكن أن تسحب أيضًا على روايات أحدث تناولت رسمًا وتفصيلاً أكثر دقة لمدن ربما لم تكن العاصمة بينها، مثلما فعلته داليا أصلان في روايتها (المختلط 2016)، حيث جعلت من «المنصورة» مركزًا ومحورًا لأحداث روايتها التي أدارتها في فترة زمنية واسعة، واستطاعت من خلالها أن تحكي التاريخ الشعبي لمصر في تلك المدينة.

ولاشك أن عددًا من الأعمال الروائية، لاسيما الحديثة، قد تناولت القاهرة بشكل خاص بطريقة مختلفة، والتي ربما تشترك مع رواية «يوتبيا» التي تناولتها الدراسة من حيث هي «قاهرة ماذا سيحدث للمصريين».

المدينة في الرواية السعودية

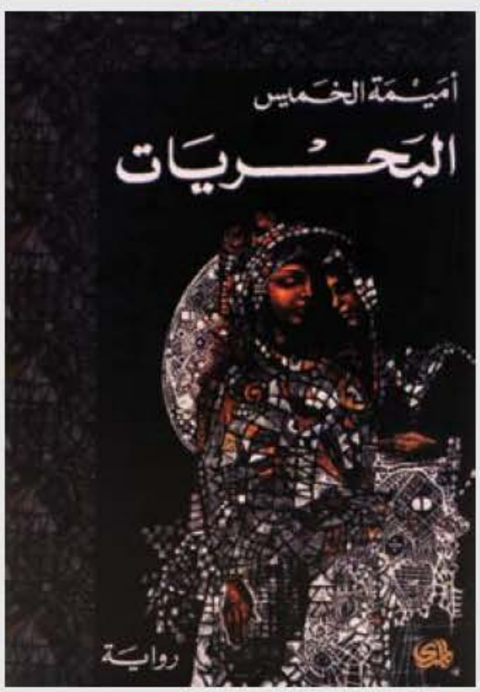
هناك عدد من الروايات «السعودية» التي وتستعرض المدينة بشكلٍ مفصّل لدرجة تبدو فيها المدينة عاملًا مؤثرًا في السرد الروائي، من ذلك مثلًا ما قدمه الروائي «محمد حسن علوان» في روايته (سقف الكفاية 2002)



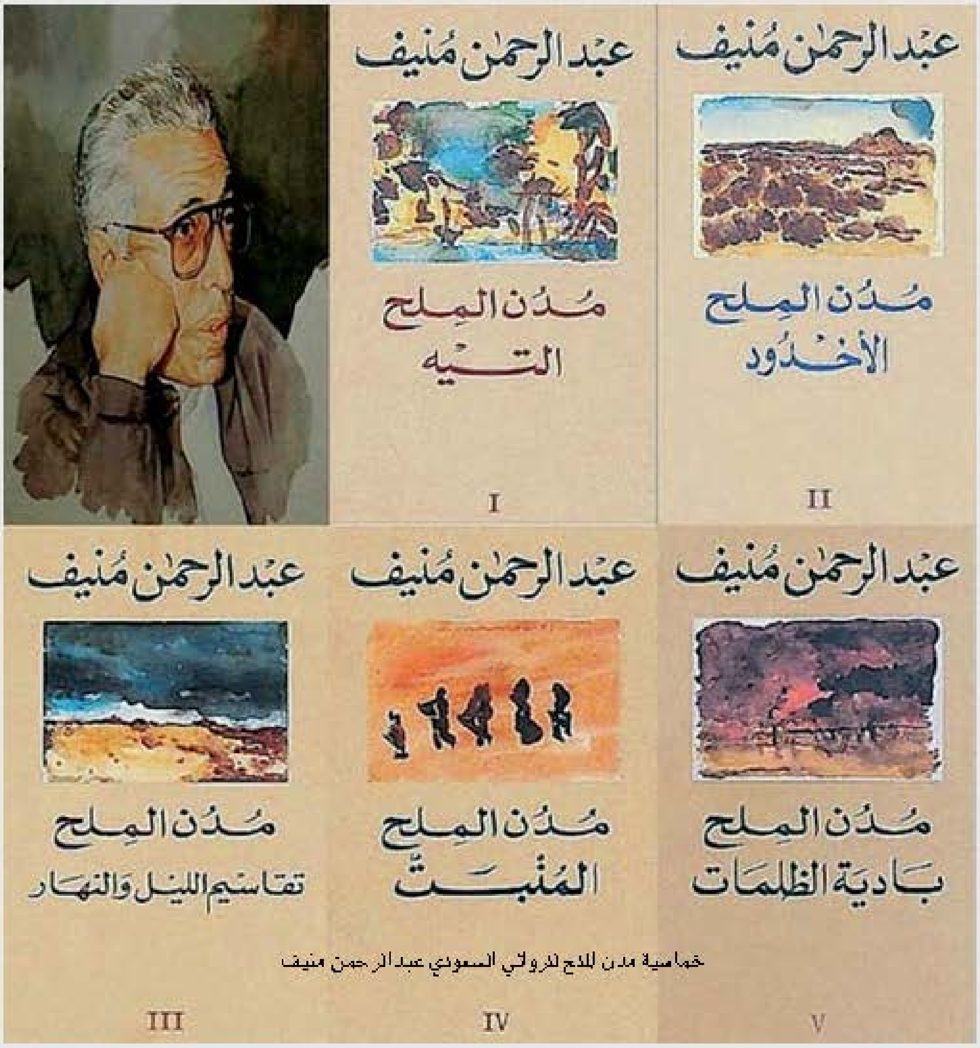
التي تغرّب فيها رغم أنه مسكونٌ بمدينته التي قتلت فيه الحب والحياة.

على نحوٍ من ذلك أيضًا تحضر بقوة رواية رجاء الصانع «بنات الرياض 2005» التي عرضت شكل حياة الفتيات في تلك البيئة، وذلك المجتمع المنغلق، وكيف مثّلت المدينة/ الرياض فضاءً سرديًا ضاغطًا ومؤثرًا على بطلات الرواية، وكيف استطاعت الروائية أن تعبّر عنه بكل صدق.

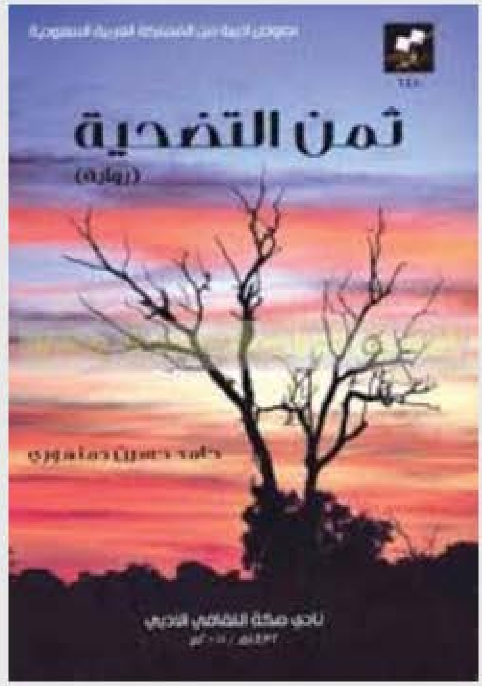
رواية « ترمي بشرر» ورواية «مدن تأكل العشب» وراية «صدفة ليل» لعبده خال التي ظهرت مدينة جدة حاضرة على امتداد سطور الروايات الثلاث، وحيث وصل الروائي إلى فرز للمدينة بالغ الدقة بين الما قبل والما بعد. بين المدينة كذاكرة والمدينة كواقع معاش. رواية «ميمونة» لمحمود تراوري التي تدور أحداثها في مكة، تذكرنا برواية حامد دمنهوري «ثمن التضحية» الصادرة في عام 1959م التي تدور أحداثها فترة الخمسينيات في مكة المكرمة والقاهرة، وكذلك رواية «ومرت الأيام» التي تدور أحداثها أيضًا ما بين مكة وجدة متمثلاً البعد البيئي والجغرافي بأسلوب بسيط غير معقد لهاتين المدينتين، إلا أن ما يميز هذه الرواية (التي يراها بعض النقاد أنها الأضعف فنيًا) هو المونولوج الداخلي، حيث لم يسبقه أحد من الروائيين السعوديين إليه. ورواية «البحريات» لأميمة الخميس التي تدور أحداثها في مدينة الرياض، وبدرية البشر في رواية «غراميات شارع الأعشى» شارع الأعشى أحد شوارع مدينة الرياض في حي منفوحة.



وتناول روايات عبد الرحمن منيف «خماسية مدن الملح 1988» كروايات دالة ومعبّرة عن مرحلة تحوّل المدن الخليجية إلى مدن نفطية، وأثر ذلك في شخصيات أبطال الرواية، فإنه كان من المهم الإشارة إلى روايات



خماسية مدن الملح للروائي السعودي عبدالرحمن منيف





روائي معاصر مثل عبده خال الذي اهتم بتشريح المجتمع السعودي في الفترة التالية لمرحلة الثورة النفطية، كما قدم قراءات مهمة لتلك المدن من وجهة نظر أخرى مهمة في رواياته «مدن تأكل العشب 1998»، حتى روايته «ترمي بشرر 2008»، التي فازت بجائزة بوكر العربية، وتناولت مدينة «جدة» السعودية وما يدور فيها بين الأثرياء أصحاب القصور الفخمة والفقراء المعدمين الذين لا يجدون قوت يومهم.

قدّم عبدالرحمن منيف علاقته بمدينة عمّان في كتابه: «سيرة مدينة- عمّان في الأربعينيات»، لقد حيث استحضر فيها ذكرياته والشخصيات التي طبعت فضاءاتها وخلفت أثرًا في حياته، ومنح منيف تلك العلاقة طابعًا سيريًّا. إذ لم يفصل تحوّلات المدينة عن تحوّلاته الفرديّة، سنجد تشابهًا في طبيعة الرواية التي كتبها هؤلاء الروائيّون جميعًا، على الرغم من اختلاف هويّاتهم، ولغاتهم، إنّهم امتلكوا هذا الوعي المدنيّ، رغم تباين إمكانيّات مدينة مثل دانتسيغ عن إسطنبول، عن عمّان.

المدينة في الرواية الجزائرية

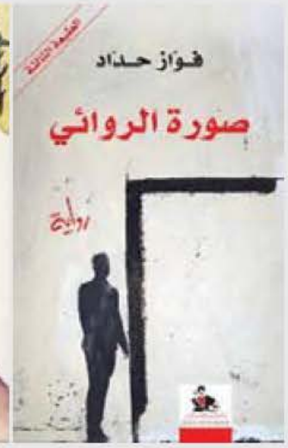
وحضرت المدينة في الرواية الجزائرية على سبيل المثال روايات «الزلزال» للطاهر وطّار و«بم تحلم الذئاب» لياسمينة خضرا (2000) و«ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي التي تجسدت في «قسنطينة»، و«باريس»، وبعض الأعمال الروائية لمالك حداد وفضيلة الفاروق أو وهران في «الرعشة» لأمين الزاوي و«فضاءة الشرف» لعبد الوهاب بن منصور والجزائر العاصمة في «طيور الظهيرة» لمرزاق بقطاش و«سيدة المقام» لواسيني الأعرج، ويقدم الأعرج مرثية مهمة وبديعة للقدس في روايته «سوناتا لأشباح القدس 2008»، رابطًا فيها الحاضر بالماضي ومآسي الأندلس القديمة بمآسينا الحالية المتجددة، و«توابل المدينة» لحميد عبد القادر وأدرار وسعيدة في «ملاك المحبة»، و«زمن النمرود» للحبيب السايح، و«مملكة الزيوان» لأحمد الصديق الزيواني.

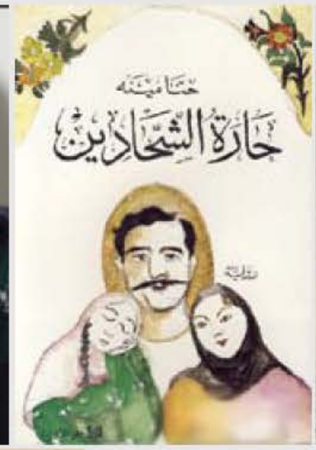
المدينة في الرواية السورية

وتمثلت مدينة دمشق في روايات فواز حداد، الذي شكلت له صورة دمشق بؤرة الواقعي والتخيلي، ففي روايته الأولى «موزاييك دمشق»، انعكست المدينة بمعالمها الكبرى وشوارعها وأزقتها، أما في الرواية الثانية «صورة الروائي»، تناول حداد بدايات الهدم في أحياء دمشق القديمة في أوائل التسعينيات وتداعي ذاكرة المكان وانهياره، على وقع التحديث العنيف المتسارع غير المدرك لقيمة المكان، لكن الروائي بقي وفياً لمدينته فسرد بواقعية الأماكن والبيت الدمشقي.

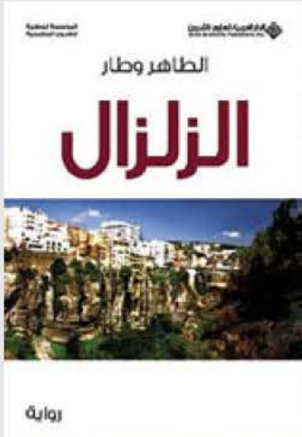
كذلك تحضر صورة مدينة اللاذقية في أعمال حنا مينه، وكان تصويره لعمران أحياء اللاذقية بمثابة وثيقة معمارية، إذ يحمل الحي في رواياته طابع الحي الشامي القديم في اللاذقية: هنا يتحول العمران إلى نطاق حميم تخترقه الممرات الإنسانية الضيقة، التي تتخلل مجموعات من الساحات المفعمة بالحركة الإنسانية والجمال الطبيعي.

في الوقت ذاته يحاول مينه أن يرسم المشهد الاجتماعي داخل المدينة، عبر تشريح منازل المدينة، بحيث تعكس طوابقها العليا والسفلى حالة اجتماعية واقتصادية، وكان التقسيم الطبقي للحي ملحوظًا فقط في بيوت السكن، حيث الطوابق العليا للأغنياء والطوابق السفلى والأقبية للفقراء.

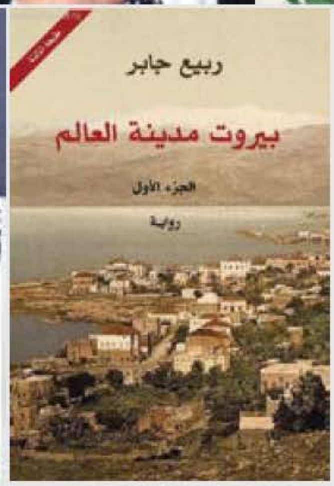





حنا مينه




الطاهر وطار






ليلى بعلبكي

وتكتمل صورة العمران الشامي في الرواية لروايات حنا مينه وغادة السمان وخيري الذهبي.

المدينة في الرواية اللبنانية

وما يقال عن مصر والخليج والجزائر، يمكن أن يقال مثله عن لبنان مثلاً، التي نذكر من رواياتها المهمة التي تناولت «بيروت» تحديدًا ثلاثية ربيع جابر «بيروت مدينة العالم 2003» ورواية حنان الشيخ «بريد بيروت 1996» ورواية هدى بركات «حارث المياه 2000» وغيرهم الكثير.

وتبقى مدينة «بيروت» إحدى أكثر المدن العربية استثمارًا من قبل الروائيين، العرب والأجانب، بالنظر للدور التاريخي والثقافي والأدبي الكبير الذي لعبته هذه المدينة؛ هي التي وصفها سمير قيصر، في كتابه المهم «تاريخ بيروت»، بكونها «جمهورية الآداب العربية»، عبر ما قدمته مدينة «بيروت» من إنتاج أدبي عربي، على مستوى كتابة الشعر والنثر والسرد والمسرح، والفن عمومًا، وخصوصًا على مستوى ما لعبه كتابها، من ناحية، ودورياتها ومطابعها ودور النشر فيها ومعارضها، من ناحية ثانية، من أدوار طلائعية في هذا المجال، وأيضًا عبر ما وفرته المدينة من خدمات وإمكانات لافتة للإبداع والتجديد، منذ خمسينيات القرن الماضي، فضلاً عن كونها شكلت، منذ فترة مبكرة، ملجأ مفتوحًا لعديد الأدباء والكتاب العرب والأجانب، وأرضية انطلاقة ناجحة لمعظمهم.

فبقدر ما أولى الروائيون العرب والأجانب مدينة بيروت اهتماما كبيرًا في كتاباتهم الروائية، بقدر ما وفرت لهم بيروت الكثير من الإمكانات للكتابة والنشر، فمنها انطلقت شرارة الرواية العربية باحثة عن اتجاهات روائية جديدة، وكاشفة عن كوكبة جديدة من الروائيين اللبنانيين، وغيرهم، ممن أثروا مدونة الرواية العربية، دون أن ننسى الدور الرائد والممتد لبيروت في احتضان الرواية العربية واللبنانية، ونشرها وتوزيعها على نطاق واسع.

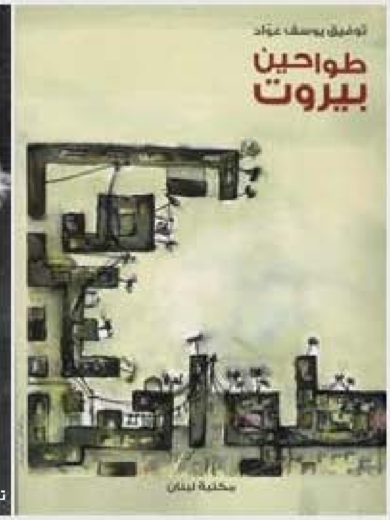
هذا، وارتبطت بيروت، تاريخيًا وتخييليًا، كغيرها من المدن العربية الشهيرة روائيًا، بعدد مهم من الروايات العربية والأجنبية على حد سواء، في انحدارهم من جغرافيات مختلفة، من سوريا ومصر وتونس والعراق والمغرب والكويت والبحرين والسعودية وفرنسا والشيلي والبرتغال وإيطاليا وكندا، وغيرها من الأقطار، بما هي روايات تتخذ من «بيروت» فضاء رئيسًا لها، بأمكنتها الشهيرة، وحكاياتها المتجددة، وأزمنتها الموغلة في التاريخ القديم والحديث والمستشرفة للمستقبل، وفي ارتباطها، أيضًا، بشخوص تنتمي إلى أجيال ومشارب متنوعة، عاكسة بذلك أحداثًا روائية مختلفة، وصراعات وأوجه مشرقة وداكنة، بصورها ومشاهدها المتداخلة والمتناقضة والمتنافرة، إذ أن «بيروت» تعتبر في نظر البعض «مدينة لكل شيء»، حيث تبدو مدينة للموت في بعض الروايات، ومدينة للحياة في روايات أخرى.

فاعلت الروايات المكتوبة بالإسبانية والبرتغالية والإيطالية والإنجليزية مع «بيروت» بأشكال مختلفة. ويكفي أن نشير، هنا، إلى نصوص الروائية الشيلية إيزابيل الليندي، في روايتيها «باولا» و«بلدي المخترع»، وإن تم توظيف «بيروت» فيهما بأشكال متباينة على مستوى كثافة المحكي البيروتي، وانطلاقًا مما خبرته الكاتبة في بيروت من أحداث وما عاشته من وقائع ذاتية، إذ يتم سرد بعض أجواء هذه المدينة، انطلاقًا من طبيعة العلاقة القائمة مع المكان تحديدًا، أي مع «بيروت» الخمسينيات من القرن الماضي، بذكريات المكان، وبتأثيراته النفسية القوية، وبتقاطعاته الاجتماعية والتاريخية...

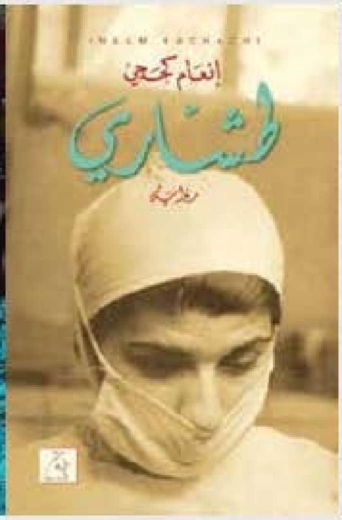
الأمر نفسه بالنسبة للروائي البرتغالي خوصيه ساراماغو، في روايته «الإنجيل بحسب يسوع المسيح»، والروائي الإيطالي أنطونيو فيراري في روايته «بيروت المجنونة»، والروائي اللبناني- الكندي راوي الحاج، في روايته «لعبة دي نيرو» بالإنجليزية، وفيها يبدأ السرد من بيروت، عبر استيحائه للحرب الأهلية، ولأحداث أخرى موازية، كحادث اغتيال بشير الجميل، ومجزرة صبرا وشاتيلا...

ومن بين أهم الروايات النسائية، التي جعلت من «بيروت» الستينيات ومن أجوائها مسرحًا لها، رواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، الصادرة عام 1958، والتي اعتبرت من أنجح الروايات اللبنانية لحظة صدورها، مجسدة بذلك حداثة وجرأة وتمردًا على الشكل الروائي الكلاسيكي وعلى القيم السائدة.

وصورت الروايات بيروت بعدة صور كما في رواية «الأنوات المتبخرة للحروب الضائعة» لغسان فواز (بالفرنسية)، و«المدينة المملة» في رواية «الرجل الأخير» لإلياس الديري، و«المدينة الفارغة والموبوءة والفاسدة» في رواية «المدينة الفارغة» لليلى عسيران، و«المدينة الطاحونة» في رواية «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد، و«المدينة المغرية»، و«المدينة الحجرية»، و«بيروت المتاهة»، و«مجوهرات ساحرة» في رواية «بيروت 75» لغادة السمان، و«المدينة الميتة» في رواية «حبيبتي تنام على سرير من ذهب» لمحمد عيتاني، و«باريس الشرق الأوسط» و«المدينة الرائعة» في رواية «بلدي المخترع» لإيزابيل الليندي، و«المدينة الغريبة»، و«العاصمة التي



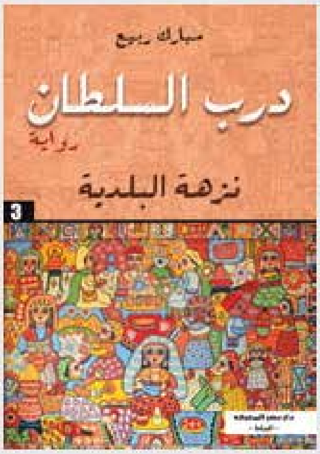












تحترق» في رواية «قامات الزبد» لإلياس فركوح، و«مدينة الأوهام والإلهام» في رواية «المدينة الملونة» لحليم بركات، و«المدينة المستمرة» في رواية «بيروت المدينة المستمرة» لزاهي وهبي، و«باريس الشرق» في رواية «بيروت بيروت» لصنع الله إبراهيم. كما أنها «المدينة المتوسطية الجميلة» في رواية «حجر الضحك» لهدى بركات، و«كذبة حرية ومجموعة من البالونات الملونة» في رواية «فردوس الجنون» لأحمد يوسف داود، و«مملكة الغرباء» في رواية إلياس خوري بنفس الاسم، و«باريس الصغيرة» في رواية «رسالة بعد الموت» (بالفرنسية) لدومينيك إدي Eddé، و«مدينة المتناقضات» في رواية «في شقتنا خادمة حامل» لعبد الله المدني، و«المدينة المحاصرة» في رواية «بيروت: رسائل من مدينة محاصرة» لعبد القادر بنعلي، وغيرها من صور هذه المدينة وتجلياتها المتحولة في النصوص التي استوحتها من زوايا مختلفة.

المدينة في الرواية المغربية

في الكتابة الروائية المغربية نجد أن كتابات محمد شكري قد ارتبطت بمدينة طنجة وتألقت كثيرًا من خلالها حتى وإن لم تحمل أي من رواياته السيرية اسم هذه المدينة، واكتفى البعض منها بحمل اسم فضاء معين فيها مثل روايته «السوق الداخلي». كما نجد أن مدينة فاس هي كذلك قد حضرت في بعض الروايات المغربية مثل روايات عبد الكريم غلاب، وفي بعض روايات محمد عز الدين التازي، وروايات محمد برادة، ورواية أحمد المديني التي حملت عنوانًا دالاً عليها بقوة هو «فاس، لو عادت إليه». وقل نفس الشيء بخصوص معظم المدن المغربية، وبخصوص مدينة الدار البيضاء فقد حضرت في العديد من الروايات المغربية، لكنها لم تحضر في عناوينها بشكل مباشر سوى في رواية الكاتب المغربي محمد صوف التي حملت عنوان «كازابلانكا» في تناص قوي مع عنوان الفيلم الأمريكي الشهير «كازابلانكا» للمخرج السينمائي العالمي مايكل كورتيز. كما حضر أحد أشهر فضاءاتها الكبيرة «درب السلطان» في ثلاثية روائية حملت اسمه للروائي المغربي مبارك ربيع. وكتب نور الدين محقق روايته «بريد الدار البيضاء» كما كتبت عن مدينة باريس في روايتي «إنها باريس يا عزيزتي» واستحضر من المدن لاسيما مدينة ستراسبورغ وباريس أيضًا في كل من رواية «شمس المتوسط» و«النظر في المرآة».

المدينة في الرواية العراقية

تعيد إنعام كجه جي عبر علاقتها بالمدينة إنتاج كلّ من بغداد، والديوانيّة، والموصل في روايتها «طشّاري». هذه المدن المتفاوتة في حضورها التاريخيّ، بتتبّع النصّ التاريخ السياسي والحزبي للعراق ودور النساء فيه، عن طريق الدكتورة وردية التي تحكي حياة أسرتها المسيحية.

ويحاول الروائي العراقي سنان أنطون في روايته «فهرس» أن يوثق فيها ذاكرة العراقيين والتغيرات التي اجتاحت مدينة بغداد عقب إسقاط النظام والاحتلال الأمريكي لها، والتضارب في ردود الأفعال إزاء ما حدث، بين مؤيد ومعارض، في داخل العراق وخارجه.

بينما لجأ أحمد سعداوي إلى رسم شخصية «فرانكشتاين في بغداد» (2014) الذي يظهر في المدينة إثر كمية الدماء التي سالت ليُجسد المفهوم التجريدي للرعب.

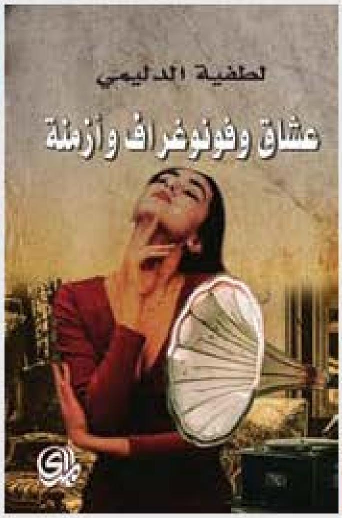
رواية «خاتون بغداد» لشاكر نوري التي تروي سيرة مس بيل، الشخصية النسائية الإنجليزية، سكرتير المندوب السامي الإنجليزي في العراق، التي لا تزال تثير النقاش في الأوساط العراقية حتى يومنا، وتتباين مواقف العراقيين تجاهها بين القبول والرفض والتحفظ. اقتحمت مس بيل بقوة عوالم المجتمع العراقي المحافظ، وتعددت أدوارها بين العمل الاستخباراتي والسياسي والثقافي، حيث أسّست المكتبة الوطنية العراقية والمتحف العراقي، وأرست دعائم النظام السياسي الملكي في العراق.

ومع ظهور وفعالية التغيير والتحولات في المدينة لدى الروائيين العراقيين، كما هي الحال لدى فؤاد التكرلي، في «المسرات والأوجاع»، وعبد الرحمن مجيد الربيعي في «هناك في فج الريح»، وخضير عبد الأمير في «هذا الجانب من المدينة»، ولطفية الدليمي في «عشاق وفونوغراف وأزمنة»، ومحي الدين زنكنه، في «بحثاً عن مدينة أخرى»، وعلي بدر، في «بابا سارتر»، وسعد محمد رحيم في «ظلال جسد ضفاف الرغبة»، وميسلون هادي: في «العيون السود»، وسنان أنطون في «يا مريم»، وبرهان شاوي، في «مشرحة بغداد»، وهدية حسين، في «ريام وكفى»، ولؤي حمزة عباس في «مدينة الصور»، وإنعام كجه جي في «النبيذة»، وأخيرًا غائب طعمة فرمان، في جميع رواياته.

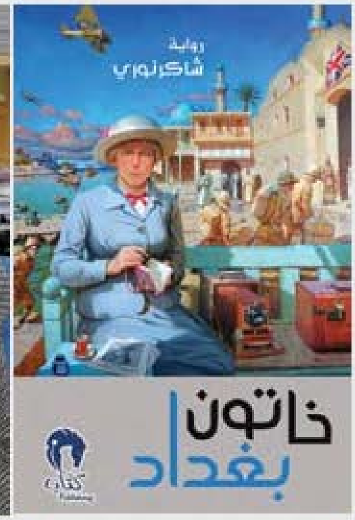
المدينة في الرواية اليمنية

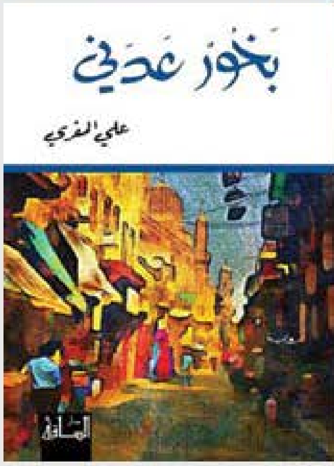
يعيد أحمد زين بمقاربة مشابهة لباموق، مدينة عدن إلى قلب العالم الروائيّ، وقد عنون روايته أيضًا باسم


لطفية الدليمي

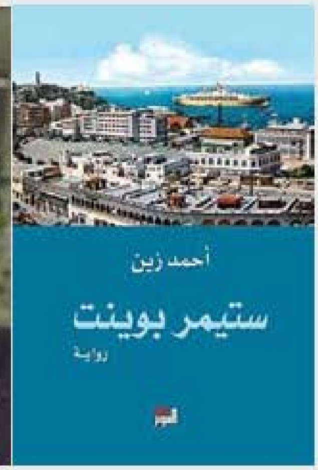



شاكر نوري






أحمد زين



ميناء «ستيمر بوينت»، ولعلّ صفة الميناء تفصح عن نفسها من خلال حركة القادمين والمسافرين، والعابرين، وكانت نقطة الانطلاق ستينيّات القرن العشرين، حيث حرب اليمن الأهليّة.

ويتخذ الروائي اليمني علي المقري من مدينة عدن في روايته «بخور عدني» مكانًا لأحداث روايته في الفترة بين الأربعينيات والستينيات من القرن الماضي، تلك الفترة الحافلة بالمتغيرات والصراعات: الحرب العالمية الثانية تطحن بأتون نيرانها الجميع، وعدن تحت الاحتلال البريطاني.

وترصد الرواية فترة صعود الحركات المنادية بالتحرر من الاحتلال البريطاني، وكيف ترافقت مع انقسام البلاد بين الأحزاب السياسية المختلفة التي عملت على إقصاء الآخر، محوّلةً «عدن» إلى مدينة يتفشّى التطرف فيها، ويزداد العنف، مما أفقدها جمالها كمدينة تحتضن الجميع بكل اختلافاتهم، مدينة كانت توصف بأنها «أرض الشمس المشرقة والألوان البراقة».

إذا تتبّعنا حضور المدينة في الرواية العربيّة بشكل عام، التي تنمّ على علاقة الروائيّ العربيّ بمدينته، سنجد خطّين واضحين: رثاء المدينة الكوزموبوليتانيّة، والحنين إلى المدينة المحليّة الضائعة في المنفى.

نشأ روائيّون محظوظون في مدن عربيّة يمكن وسمها بالكوزموبوليتانيّة، أو الكبيرة، أو الحيويّة، عواصم كانت أو مدنًا مركزيّة، فارتبطت القاهرة روائيًا بنجيب محفوظ، والإسكندريّة بإبراهيم عبد المجيد، وحلب بوليد إخلاصي ونهاد سيريس... وثمّة مدن عظيمة لكنّها أقل حظًا على الصعيد الروائيّ من مثل دمشق، التي قاربها كلّ من خيري الذهبي وفوّاز حدّاد، وكذلك بغداد التي انتعشت روائيًا مع إنعام كجه جي وسنان أنطون. ولعلّ الظروف السياسية والأيديولوجية هي التي لعبت دورًا في توجيه هذا الحظّ، فحصل طمس للتعدّد المشوب برؤية استعماريّة لم تجد فيها الدعوة القوميّة الراديكاليّة سوى مصدر للخطر والعداء الأيديولوجية. ونشأت مؤخّرًا علاقات روائيّة مع مدن من مثل: الرياض وبدرية البشر، ومكّة ورجاء عالم، ونجد شغفًا لدى المتلقّي لمعرفة مثل تلك العلاقات المغيّبة، لكنّنا نشعر أحيانًا بالمعاناة في الحفر الطبقيّ والوصول إلى الخريطة الروائيّة للمدينة عبر النصّ مما قد يسيء إلى المعالجة الفنيّة.

تظهر علاقة الكاتب مع المدينة العربيّة في الكتابات الروائيّة المتأخّرة أكثر نضجًا ممّا كانت عليه قبل ستينيّات القرن العشرين، إنّها تقاطعات بين رؤية قومية أو وطنيّة تنتمي إلى الصفاء أو الذات، ورؤية كولونيالية تنتمي إلى الآخر، تلك التي تتسم بالموضوعية الظاهرية، على الرغم ممّا فيها أحيانًا من جهل، أو مبالغة، أو أيديولوجيا، تؤكّد تلك النصوص على التعددية الثقافيّة للمدينة في مجتمعات ما بعد الاستعمار، ممّا يشير إلى الرغبة في تدمير واحديّة النسق الاستعماريّ المسيطر، فالتعدّد هنا قوّة اجتماعيّة وثقافيّة، يدلّ على غنى حضاريّ تاريخيّ، تتمسّك به الكولونياليّات في صراعها مع القوّة المسيطرة، التي غالبًا ما تجيء من منطلق تفوّقها الأنثروبولوجيّ الثقافيّ، سواء كان دينيًا أو عرقيًا، فيظهر التأكيد على مدينية المدينة العربيّة بوصفه جزءًا من استراتيجية تفكيكية للاستعمار.

تحظى المدن المفتوحة على البحر بامتياز روائيّ مصدره دراميّة الحركة عبر الماء، تمامًا كما يصف باموق إسطنبول، والسفن في البوسفور: «إنّ القدرة على رؤية البوسفور بالنسبة لأهل إسطنبول، ولو عن بعيد، مسألة ذات أهميّة روحانيّة، وربّما يفسّر هذا أنّ النوافذ المطلّة على البحر تشبه المحراب في المسجد، والمذبح في الكنيسة، والهيكل في الكنس». (أورهان باموق، إسطنبول- الذكريات والمدينة)، وتزداد أهميّة البوسفور وقت الحرب طبعًا، وتحيلنا هذه العلاقة بينهما إلى العلاقة العضويّة بين طنجة ومحمد شكري.

المصادر:

1 - إبراهيم عادل: المدن العربية في الأدب: نحو تحليل معماري للرواية
https://www.ida2at.com/arab-cities-in-literature-an-architectural-analysis-of-the-novel/

2 - 2017 31 أغسطس، مجلة الفيصل، الخريطة الروائية للمدينة العربية، شهلا العجيلي
https://www.alfaisalmag.com/?p=6118

3 - د. جمال خضور، المدينة في الرواية العربية،
https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t1509-topic

4 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

5 - قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

6 - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة تونس، كلية الآداب، منوبة / دار محمد علي 2003.

- مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. الكويت، عالم المعرفة، 1995.

7 - جورج هنري لاري (الرواية والمدينة) مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3 / 1983، ص 8. المصدر السابق ص 22.

8 - نقلاً عن (الطفل المبوذ) ميلان كونديرا. ترجمة رانية خلاف. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ط1 / 1998

9 - تجلي صورة المدينة في روايات بيروت، مجلة نزوى 1 يناير 2014

10 - نور الدين محقق الكتابة الروائية وسيرة المدن صحيفة عكاظ، 9 أكتوبر 2015،
https://www.okaz.com.sa/article/1020694

11 - الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

صورة المدينة في الأدب الروائي

مجلة فكر الثقافية:

تمثل المدينة العربية أبعادًا مختلفة اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وتجارية، وثقافية، فضلاً عن تركيبتها السكانية التي تختلف عن القرية والريف العربيين، فالتحديث والصناعة والنفط باتت ملامح رئيسة من ملامح المدن العربية في عصرنا الحاضر، ولأنّ المدينة مرتبطة بالإنسان ارتباطًا قويًا فهي ذات علاقة بالأنساق الثقافية والمجتمعية، فالقاهرة مدينة أخذت شهرتها منذ القدم، وزادت من خلال تاريخ الدولة الفاطمية، واستمرت إلى يومنا هذا.

واستمرت هذه الشهرة والمكانة لتكون مقرًا ثقافيًا وفنيًا وسياحيًا، كما اشتهرت مدينة دمشق بتاريخها الحضاري، وتحديدًا الأموي، وكذلك اشتهرت مدينة بيروت بمكانتها الثقافية، أما بغداد فقد حظيت بالثقافة والعلم والتاريخ، وهذا ما يعني أنّ المدن العربية عامّة كانت ولاتزال تأخذ أنماطًا مختلفة في الحياة العامة، وشئون المجتمع والناس.

وفي المدن الخليجية، فقد تميزت المدن الكبرى بالجانب السياسي بوصفها عواصم لهذه الدول، أو بالمكانة التجارية والاقتصادية كما هي في مدن الموانئ، أو تلك التي حاولت أن تجمع الأبعاد المختلفة كما في مدينة الكويت والمنامة، بالإضافة إلى الحالة الاستهلاكية لأبناء المجتمع الخليجي التي جعلت مطامح الناس تتزايد مع تزايد ميولهم وتطلعهم الاستهلاكي، في الوقت الذي يزداد فيه عدد السكّان والكثافة السكّانية في المكان الواحد.

كانت ولاتزال المدن العربية مكان توافد العرب من كل مكان لما لهذه الدول العربية من مقوّمات مشتركة من لغة، ودين، وبيئة اجتماعية، وثقافية؛ لذلك راحت بعض العواصم العربية تأخذ شهرة كبيرة بين العرب، مثل: القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد وتونس والمغرب وعمّان والرياض؛ لذا نرى الكثير من الروائيين يوظف هذه الأمكنة في الأعمال الإبداعية سردًا وشعرًا.

أغلب ما كتب عن المدن العربية كان إجماليًا، ولا تعكس واقعها الحي ونسيجها المتداخل، والمكان في الرواية العربية مستمد من الذاكرة أكثر مما هو معرفة أو معاينة مباشرة، وتبتعد الصورة الواقعية لتحل مكانها صورة مفترضة وتكون مزيجا من الرغبة والحلم والواقع، ولا يعرف إن كان الكاتب يتعامل مع مكان واقعي أو متخيل وما إذا كان يقصد هذه المدينة أو مدينة أخرى أو ربما مدينة متخيلة بالمطلق.

والرواية هي بنت المدينة، ولكن معظم الذين كتبوا عن المدينة العربية هم من الذين اتخذوها متأخرين موطنًا لهم فكانت نظرتهم إلى المدينة نظرة من الخارج تغفل عن الكثير، والمدينة عصية مغلقة تحيط نفسها بقشرة قاسية ولا تعطي أسرارها للوافد الجديد.

وهكذا نرى أن صورة المدينة في الرواية العربية ما تزال مشوشة غائمة لأنها مزيج من الريف والموقف الرافض، ولأنه لم يتم التقاط المفاصل الحقيقية أو المظاهر التي تشكل المعالم الأساسية، وما نحتاجه هو الحديث عن مدن الحاضر لا مدن الماضي والوهم.

إن المدينة في الرواية العربية نوعان: واحدةٌ واقعية تستدعيها الرواية من الواقع إلى اللغة، وأخرى متخيلة تصنعها الرواية باللغة وتُنزلُها إلى الواقع، فالمدينة العمومية هي التي «قَصَدَ أهلُها الاقتصارَ على الضروري مما به قِوَامُ الأبدان». فسمتُها العامةُ هي التقشف الهندسي، والضيقُ، والتلاصقُ المُسبب لكل حالات التوتر والعنف الإنسانيين، وهي مدينة لا تنظر إلى الأعلى، ولا تحلم بحاراتها وشوارعها وناسها إلا أفقيا، بل إن أحلامَها تزدحم دومًا بالكوابيس، وشكّلتها فئةٌ من الناس أخلاقيةٌ مُهمشةٌ وآتيةٌ من الدواخل، هم في الغالب عُمالُ المصانع، والباعةُ الجائلون، والطلبةُ، والموظفون الصغارُ، ورجالُ التعليم، والمطلقاتُ، والمُتدينون الجددُ، وأعوانُ الأمن الذين ليست لهم واسطة للعمل في الأحياء الراقية، فيكون هؤلاء هم الذين يخدمون ولا يُخْدَمون، ويكونون في أدنى المراتب، ويكونون هم الأسفلين على حد وصف الفارابي لهم، ولا نكاد نعثر في الرواية العربية إلا على مدينة صارت حاضنة لتفريخ كل شروط القلق والضغينة والمكر والخديعة والإرهاب وإفراغ البشر من ذواتهم، ومَحْوِهم إلى الحد الذي صاروا فيه مفاعيلَ تتظاهر بأنها فاعلةٌ على حد عبارة جاك لاكان.

ويبدو أن قارئَ مُدونة الرواية العربية لا يجد فيها مدينتَه على غرار ما يجد القارئُ الفرنسي أمكنةً ومعالمَ من باريس، في رواية «أحدب نوتردام» لفيكتور هوغو، على سبيل المثال، حيث نهضت فيها مفرداتُ مدينة باريس العمّرانية فاعلاً في الحدث السردي وموجهًا له، بينما ظلت المدينةُ العربيةُ حاضرةً في الروايات أسماء باهتةً لمحلات وشوارعَ وأحياء ومعالمَ، وليست حاضرةً باعتبارها كيانًا يؤاخي كينونات النّاس أو يفكّر بها في الحدث السردي نفسه.

وعُرف كثير من الروائيين بفضاءات المدن التي كتبوا عنها و ارتبطت سيرهم بسيرها إن على صعيد الواقع أو حتى على صعيد التخييل، هكذا وجدنا أن كلا من الكاتبين الفرنسيين هنري بلزاك و إميل زولا يقدمان سيرة مدينة باريس من خلال كتاباتهما الروائية حولها ويجعلان منها قريبة من الوجدان العالمي، كما وجدنا أن الكاتب الروائي الإيرلندي- البريطاني لورانس داريل ارتبطت كتابته الروائية بسيرة مدينة الإسكندرية من خلال رباعيته الروائية الذائعة الصيت والتي حملت اسم هذه المدينة تحديدًا، في حين كتب الروائي التركي أورهان باموق عن المدينة التي ولد فيها، أي مدينة اسطنبول، في رواية حملت اسمها، وهي من بين أشهر رواياته، كما حضرت فضاءاتها أيضًا في أغلب رواياته وفي مقدمتها روايته المعروفة "ثلج"، يقول باموق عن علاقته بالمدينة التي ولد فيها وعاش، وكتب عنها، وذلك في كتابه الذي حمل اسمها: «إسطنبول- الذكريات والمدينة»: «كانت إسطنبول دائمًا بالنسبة لي، مدينة الخراب وسوداويّة نهاية الإمبراطوريّة، وقد قضيت حياتي أحارب هذه السوداويّة أو أجعلها مثل أهل إسطنبول جميعًا، سوداويّتي»، نفس



شكلت الأسواق والأحياء الشعبية العامل الأساسي للرواية العربية. (الصورة: سوق الزل، الرياض)

الأمر سنجده عند الكاتب الأمريكي بول أوستر الذي عشق مدينة نيويورك حتى النخاع وكتب عنها ثلاثية روائية قوية حملت عنوان "ثلاثية نيويورك"، وقد استحضر فيها فضاءاتها لا سيما فضاء حي بروكلين الشهير، الذي نجد أنه قد استحضره أيضا في بعض رواياته الأخرى مثل رواية "حماقات بروكلين".

وفي السياق العربي حظي المكان الروائي باهتمام كبير لدرجة أنه صار بطلاً في أعمال كثيرة، شكلت فيها ثقافة المكان بنية حيوية في النص الروائي، تخرج المكان عن إطاره الجغرافي. فالروائي لا يتعامل مع المكان بوصفه حيزًا جغرافيًا فقط بل بوصفه حيز إنساني في الأساس.

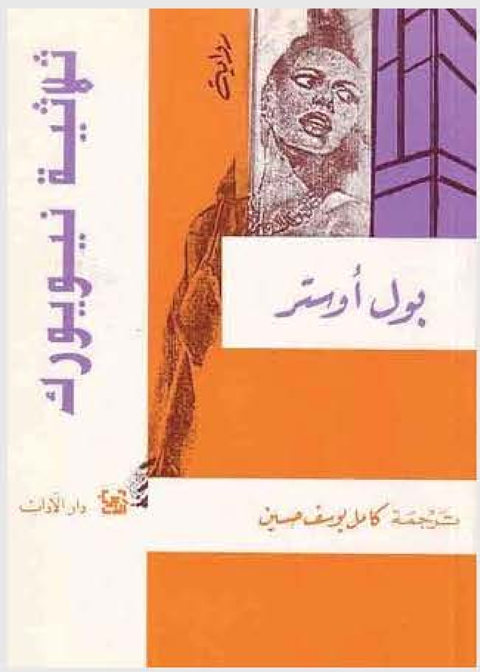
الرواية وصورة المدينة

صوّر الروائيون في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر المدينة. وكانت رواياتهم تحمل نبرة الهجاء لها، والشعور بالازدراء تجاهها وعدّها موطن الخطيئة والرذائل والشر. ولعل روايات أميل زولا وتشارلس ديكنز هي الأمثلة الأكثر تصويراً لمناخ المدينة الاجتماعي والثقافي في تلك الحقبة. فروايات ديكنز بخاصة ما هي إلاّ «مقالات عن عدم وضوح لندن وعسر استيعابها».

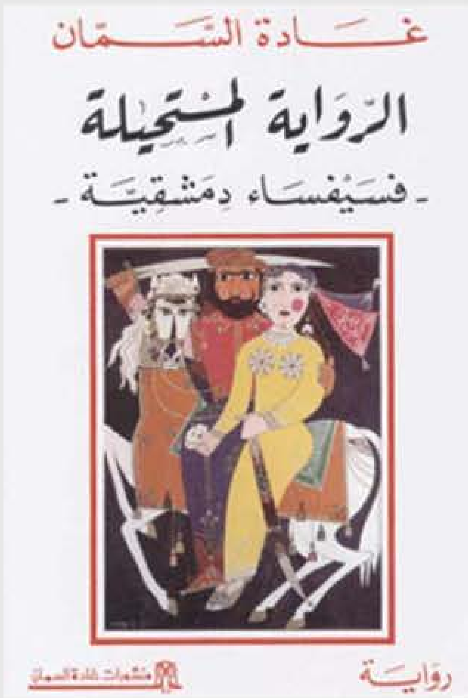
في المدينة التي بات مصير البشر يُحسم فيها تولّد الحنين لحياة الماضي الريفية والرعوية، فكان الأدب الرومانسي تعبيراً عن هذه الحساسية، إلى جانب أن المدينة الجديدة قد غذّت نزعة السخرية والتهكم. وكما يقول أكتافيو باث: «ليس هناك سخرية في كتابات هومير أو فيرجيل. يبدو أن أرسطو قد بشّر بها، ولكن لم تتشكل السخرية قبل مجيء سرفانتس» ويستطرد باث قائلاً أن «السخرية هي الاختراع العظيم لروح العصر الحديث».

المكان والمدينة

يرسم بعض الكتّاب خريطة المكان بالكلمات، فيتوقفون عند معالمه الأساسية: الحارة الشعبية، الحي البورجوازي، الشارع، الساحة، الحديقة، السوق. ويتوقفون عند تضاريسه من جبال وأودية وسهول وبحار وغابات وأنهار. ويسلّطون الضوء على مسكن الإنسان في المدينة: العمارة، البيت العربي الشقة، الحجرة، البهو، المكتب، المطبخ، الشرفة... ويعيرون الأماكن العامة اهتماماً خاصاً لأن الناس يجتمعون فيها ويلتقون، فيصفون المقهى والنادي والمطعم ودار السينما والمسرح والمكتبة والمتجر والسوق. ولا يغفلون عن ذكر ترابطات الأمكنة، فيتكلمون عن الأبواب والنوافذ والأسطح. ويحللون العلاقة بين المكان المغلق والمكان المفتوح، ويتلصصون على المكان الحميمي والسرّي. كذلك لا يفوتهم ذكر أدوات المكان وأثاثه، من مقاعد وطاولات وأسرة ولوحات وآنية ومكتبات بيتية.



يرسم بعض الكتّاب خريطة المكان بالكلمات، فيتوقفون عند معالمه الأساسية: الحارة الشعبية، الحي البورجوازي، الشارع، الساحة، الحديقة، السوق. ويتوقفون عند تضاريسه من جبال وأودية وسهول وبحار وغابات وأنهار. ويسلّطون الضوء على مسكن الإنسان في المدينة: العمارة، البيت العربي الشقة، الحجرة، البهو، المكتب، المطبخ، الشرفة...



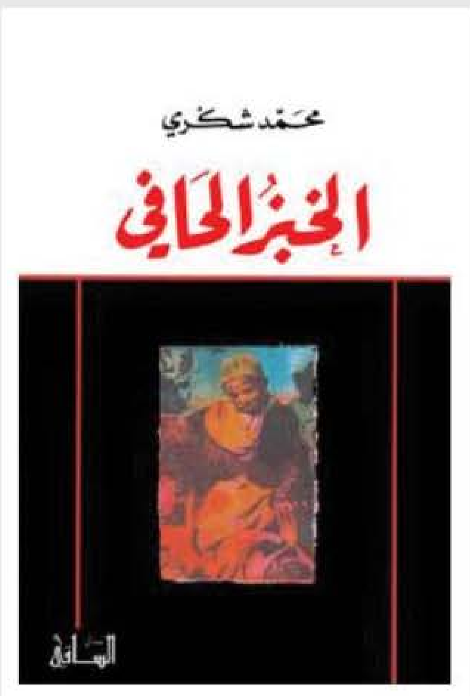
وهناك تقاطعات كثيرة بين المكان والزمان، وتتعلق بقِدَم المدينة وحداثة سنها. فالمدينة القديمة المسوّرة لها سحرها وعبقها. كذلك ترتبط أسماء بعض المدن بمؤسسيها التاريخيين: الإسكندرية (الإسكندر المقدوني)، الإسماعيلية (الخديوي إسماعيل)، بور سعيد (الخديوي سعيد)... وترتبط بعض الساحات والأحياء إما بأحداث تاريخية وإما بهجرات جماعية حدثت في فترة ما.

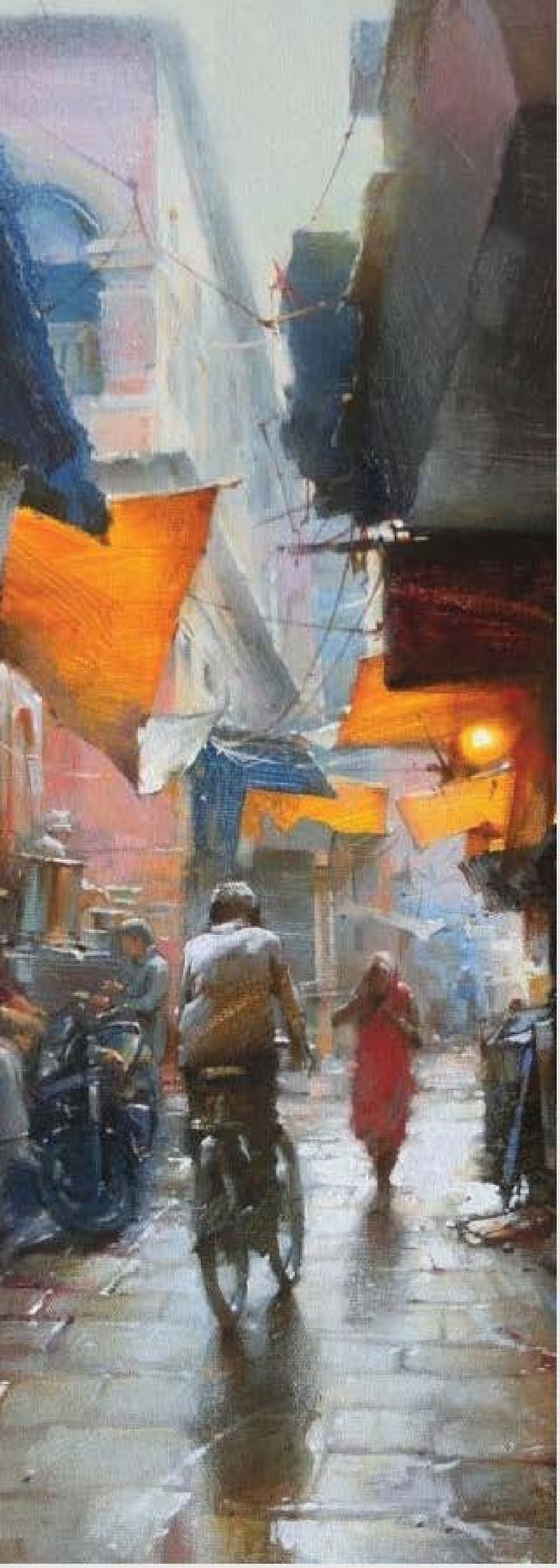
رموز المدينة

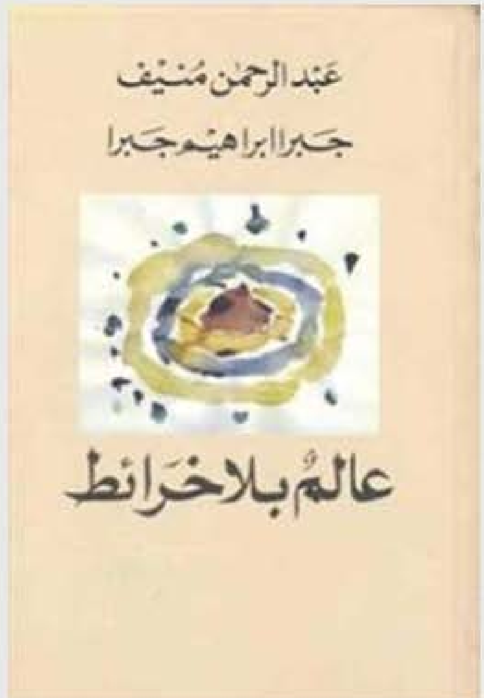
لكل مدينة رمز أساسي تتسم وتتنمّط به. فهناك مدن طوباوية تكلّم عنها الفلاسفة المثاليون، وسمّوها مدناً فاضلة (أفلاطون في كتاب "الجمهورية"، الفارابي في "آراء أهل المدينة الفاضلة"، توماسو كامبانيلاّ في "مدينة الشمس"...)؛ وهي مدن ملائكية تصبو إلى تحقيق الفردوس الأرضي. ولكنها مدن من نسج الخيال، لأنها لم تأخذ بعين الاعتبار حركة التاريخ. وهذه الحركة قائمة على الصراع والعنف، شئنا أم أبينا. وقد تندرج رواية "الرواية المستحيلة. فسيفساء دمشقية" (1997) لغادة السمّان في هذا السياق لأنها تخلق جواً تقديسياً ومثالياً لهذه المدينة ولبيوتها الشامية العتيقة.

وهناك مدن متاهية تخلق انطباعاً بالعبثية والسيزيفية. في رواية "الغرف الأخرى" (1986) لجبرا إبراهيم جبرا ترتسم أمامنا مدينة عجيبة غريبة تعجّب الأسرار والأحاجي، مدينة لولبية بشرها غريبو الطباع وشوارعها متداخلة ومعقدة ودغليّة تدفع إلى المغامرة والرهبة في آن.

وهناك مدن رجيمية ملعونة (سدوم وعمورة وبابل) تفوح منها رائحة الشرّ والفحش واللؤم والكيد والجريمة. يرسم عبد الرحمن منيف خطوط هذه المدن التي أصيبت بلعنة النفط في خماسيته "مدن الملح" (1984 – 1988)، أو تلك التي تعيش على هامش الأخلاق والصراط المستقيم كطنجة التي رسم محمد شكري خطوط قاعها ورأى أنه يعجّ بالمهربين والحشاشين والمومسات والهامشيين (الخبز







العام 1979)؛ وأيضاً كبيروت التي وصفها توفيق عواد في روايته "طواحين بيروت" (1972) على أنها ماخور كبير أشبه برواية "نانا" لاميل زولا.

وهناك المدن الأسطورية التي لا وجود لها على الخريطة ولكنها ترمز إلى مدن عرفها وبلدان نعرفها، وربما ترمز إلى العالم بأسره، وراج إخفاء أسمائه عند الكتّاب، ربما للتحايل على الرقابة. لقد كتب جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف رواية مشتركة عنوانها "عالم بلا خرائط" (1982)، وتتكلم عن مدينة اسمها "عمورية" (وهذه المدينة غير موجودة الآن، وكانت موجودة في العصر العباسي) قد تكون بغداد أو أية مدينة عربية، وقد تكون العالم العربي بأجمعه. وتندرج في هذه التسمية أيضاً مدن اتسمت بالقدسية، كأن يقال "أنطاكية مدينة الله العظمى"، "القدس الشريف"، "مكة المكرّمة"، "المدينة المنورة"، "شام شريف"... وترسم رواية "قنديل أم هاشم" (1944) أجواء هذه المدن التي تراوح بين الدنيوي والمقدّس. ولهذه المدن الأسطورية تداعيات كثيرة، منها ما يعود إلى ألف ليلة وليلة أو إلى السرديات العربية القديمة وأساطير الأولين والمرويات الجاهلية والسير الشعبية التي كان الحكواتي يتبارون في تزويقها وتنميقها.

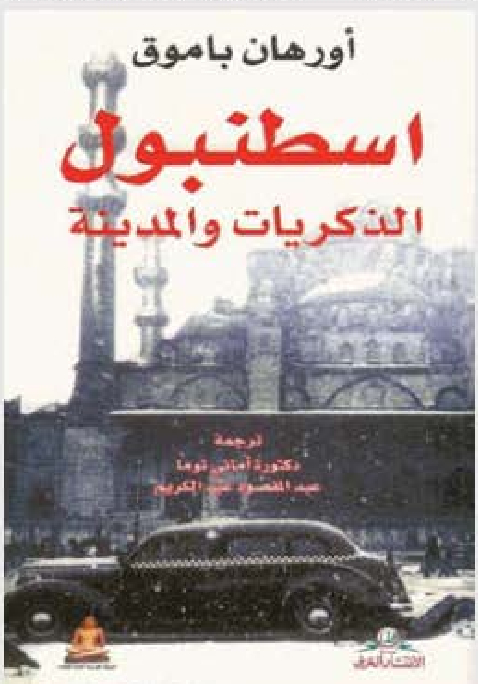
وهناك مدن الذاكرة التي تحاول قوى الشرّ والاحتلال طمسها؛ ولكن كلما استأسدت في محاولتها هذه، كلما ازداد سكانها الأصليون التشبث بها وبجميع تفاصيلها. ونجد مثل هذه المدن عند فواز حداد الذي استذكر دمشق في جميع مراحلها إبان القرن العشرين. وعند غسان كنفاني في روايته الرائعة "عائد إلى حيفا" (1969)، وعند غالب هلسا في "الضحك" (1970) و"ثلاثة وجوه لبغداد" (1984).

الرواية كعمل توثيقي

لعبت الرواية دورها التوثيقي للمكان وعمارته وعمرانه، فالتسجيل الزماني والمكاني يحول الرواية أحياناً إلى فن فوتوغرافي. ولكن بصورة تتجنب جمود وبرود وأحياناً حيادية الصورة الفوتوغرافية، لأنها على الرغم من توثيقها الزماني والمكاني، إلا أنها تستعيد ديناميكيتها وحيويتها عندما تبدأ عملية التلقي، وعندما يتلقاها القارئ بتجاربه ومشاعره يبدأ في تفكيك الصورة، وإعادة بنائها ومزجها بما يريد من معاني.

وهنا يتحول العمل الروائي إلى كيان صلب حافظ لتاريخ مكاني أو إنساني، حقا تتعرض المدن والسياقات العمرانية والإنسانية بها للسحق والدمار ويبقى توثيقها المباشر في الصور الفوتوغرافية والأفلام الوثائقية، أو توثيقها الإنساني التحليلي المتجدد في الأعمال الروائية.





المصادر:

1 - هل لدينا مدينة روائية عربية؟
http://www.saidbengrad.net/ar/hojmtpage/villeetroman.htm

2 - الكتابة الروائية و سيرة المدن
https://ahdath.info/107072

3 - الرواية المحلية وقناع المدينة
http://www.alriyadh.com/251520

4 - "الرواية والمدينة" يستكشف أنماط علاقة روائيين مصريين بمدنهم
https://middle-east-online.com

5 - الرواية السعودية تاريخها وتطوره
http://www.al-jazirah.com/2011/20110825/cu14.htm

6 - الرواية السعودية بعد التصنيفات إلى الآن.. هل تخطت التحديات وفرضت نفسها؟
http://www.alhayat.com/article/4598021/



المدن في الروايات



د. أمير تاج السر
كاتب وروائي سوداني

تعتبر الكتابة عن المدن وعوالمها، من الأشياء الشائعة في الكتابة الروائية في أي مكان به من يكتب رواية، وهناك مدن حقيقية دخلت بشوارعها وضجيجها ومركباتها وأرقام بناياتها وحتى العمال الذين يشيدون عمرانها، ومدن أخرى خرجت من خيال الكتاب، وأصبحت فيما بعد معروفة بشدة لدى القراء كأنها صيغت بالفعل في الواقع، ويمكن زيارتها في أي وقت.

وأذكر حين قرأت "مائة عام من العزلة" لماركيز أول مرة، وتابعت مدينته "ماكندو"، منذ إنشائها في ذلك الوادي الكبير وحتى ازدهرت وأصبحت مطروقة بواسطة الزوار من سياح وتجار ورجال دين وموسيقيين وحواة، وفرق راقصة، أنه امتلكني يقين كبير أنني أمام مدينة موجودة بالفعل.

وربما يكون ذلك حقيقة، أن تكون تلك المدينة موجودة باسم آخر، لأن الكاتب في رأيي لا يخترع المدن من فراغ، ولكن يقرأ معطيات بيئته بدقة، ويشيد من تلك المعطيات عالمه الشبيه الموازي، هو يتحدث عن مدينة مخترعة، ولكنها موجودة بالفعل.

بالمقابل تجد أعمالاً أخرى تعرضت لمدن مثل نيويورك ولندن وباريس والقاهرة، وحتى مدن صغيرة بلا شهرة في العالم العربي والغربي مثل بعض أعمال بول أوستر، ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وغيرهم، وهناك أعمالاً كانت عبارة عن سير تاريخية للمدن، استعادتها بالكامل، واستعادت معها وقائع ربما عاشها الكاتب أو خبرها من مشاهداته.

والسؤال: ما الذي يريده الكاتب حين يختار مدينة بعينها موجودة ومعروفة، ويكتبها كاملة في رواية؟

قطعًا ليس الهدف في الكتابة الروائية، مدينة الإسمنت والبنايات الشاهقة والمنخفضة، والشوارع المسفلتة والتي تملأها الحفر، وليس الهدف مدحًا للمدينة أو ذمًا لها.



ولا تفصيل ثياب من حلم الكاتب ليلبسها لها، ولكن المدينة المكان الذي سيحدث فيه شيء ما.

ولا بد من مكان ذي إغواء يحتضن الحدث، ويسانده، ويتطور بتطوره، وغالبًا ما يكون ذلك المكان كما ذكرت، موجودًا في ذاكرة الكاتب، أو هو مكانه الذي يعيش فيه ويختبره تمامًا، حتى لو لم يسمه باسمه الواقعي وافترض له اسمًا بديلاً، أو تركه هكذا غامضًا بلا اسم، لكن تفضحه الخصوصية.

وهكذا يلم القارئ شتات ما يعثر عليه من بذور تخص مدينة من دون أخرى، ويتفاعل مع الحدث الذي يجري في المكان، وحين يكتب أحد عن القاهرة مثلاً، فمن المحتمل جدًا أن يكون أحد الشخصيات قد ركب قطارًا من محطة باب الحديد، أو سار في شوارع وسط البلد المعروفة، أو عبر بميدان التحرير، أو صلى ركعتين في الحسين وهكذا.

وحين نكتب عن الخرطوم، نجد أسواقها الشعبية الخاصة، وملامحها المتعددة في شوارع مثل النيل والقصر، وربما ورد ذكر لمطعم معروف مثل مطعم أبي العباس، أو حتى بائعة شاي فقيرة، اشتهرت في المدينة، ولا بد أن تدخل في النصوص الروائية، وهكذا.

إذن المدن تمنح العالم الواقعي وتغري بعالم افتراضي موازٍ، وكلما كبر حجم المدينة وازداد ضجيجها، كانت فرصة كتابتها أكبر، وكلما حدثت تغيرات اقتصادية وعمرانية في مدن بعينها، أصبح وجودها في الروايات حتميًا.

المدن أيضًا تمتلئ بالشخصيات المتنوعة، والمؤثرة، أكثر من القرى الريفية ذات العالم المحدود، والحكايات التي كتبت مئات المرات، ولن تكون عنصرًا جذابًا في صياغة نص طموح كما أعتقد، مثلاً شخصيات العمد والمشايخ، والمجاذيب، والريفيات المكحلات بالنظرات اليائسة، والأحلام المجهضة، هذه حكايات صيغت بأساليب عدة، ولا أعتقد أن ثمة جديد فيها، بعكس المدن التي تفرز في كل يوم حكاية، وفي كل منحنى إرهاصات نص يمكن تطويره إلى نص جديد ومختلف تمامًا.

وفي تجربتي الشخصية، فقد عشت معظم سنواتي المبكرة في مدينة بورتسودان على ساحل البحر الأحمر، وبالرغم من وجود ثوابت معينة في تلك المدينة، لم تتغير بتغير الزمن مثل المستشفى الكبير في وسط المدينة، وصيدلية بيومي، وموقف الحافلات، وأكشاك بيع المرطبات التي يعود تاريخ بعضها إلى نهاية الستينيات من القرن الماضي.

إلا أنني ألاحظ في كل زيارة لي لبورتسودان تغيرًا ملحوظًا، وعوالم جديدة، هدمت تلك القديمة، ونبتت

لا بد من مكان ذي إغواء يحتضن الحدث، ويسانده، ويتطور بتطوره، وغالبا ما يكون ذلك المكان موجودا في ذاكرة الكاتب

على أرضها، وبالتالي كان ما كتبته في كتابي مرايا ساحلية، أصبح معظمه غير موجود الآن، لكني حين أجلس للكتابة، دائمًا ما تتراءى لي مدينتي التي أعرفها، وأكتب نصي بناء على معطيات سابقة أو جديدة استوحيها من التغيرات الجديدة.

ولأنني أتبع طريقة عدم تسمية المدن عند كتابتها، لكن الخصوصيات تظهر ويستطيع القارئ الذي يعيش في مدينة بورتسودان، أن يتلمس دروب النص بسهولة، وربما يستطيع قارئ بعيد لا علاقة له بالمكان أن يعثر هو الآخر على ما يرشده للمكان الذي يحتضن أحداث النص.

من المدن التي تغري بكتابتها أيضًا ولم يصلني نص كتبها حتى الآن برغم اعتقادي في وجوده، مدينة مثل كوالالمبور عاصمة ماليزيا، هذه مدينة في رأيي بمثابة معلم للكتابة، موحية بشدة، وفيها من الإغراء ما تمتلكه حسناء.

ولأن سكانها خليط من أجناس مختلفة، وزوارها يأتون من شتى بقاع العالم، إضافة إلى ضجيجها المستمر الذي لا ينتهي، ومؤكد أنها تصنع نصًا غاليًا، بقي أن أعرف بماذا أوحت لكاتب من سكانها، ولم تصلنا إلى العربية رواية ماليزية، على حد علمي، وشخصيًا ورغم أنني أمضيت فيها شهرًا واحدًا، أستطيع التأكيد بأنني أنوي كتابة نص يؤطرها كواقع، ويتخيل ما يمكن تخيله منها.

في النهاية أقول إن النصوص العظيمة تصنعها تغيرات عظيمة، ولا تأتي من الركود أو الفراغ وما تمنحه المدن المتغيرة من تفاصيل جديدة في كل يوم، يجعل لبهار الكتابة نكهة متجددة هو الآخر.

ثقافة المديح



أ. د. إبراهيم بن محمد الشتوي

أستاذ الأدب والنقد – قسم الأدب

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تشيع الرؤية القائلة إن الشعر العربي القديم يدور معظمه حول غرض المديح. أو يمكن القول على وجه التحديد منذ عصر بني أمية. فالشعر في أغلبه يتركز في البلاط سواء كان بلاط الخلفاء أو الأمراء أو غيرهم من الكتاب والوزراء وأصحاب الوجاهات المختلفة.

ويستشهدون على ذلك بأن المديح قد مثل المادة الكبرى من شعر الشعراء الكبار في التاريخ العربي بدءاً بما سمي بالثالوث الأموي، وليس انتهاء بالمداح الأكبر أبي الطيب المتنبي.

وحين نتكلم عن هؤلاء فإننا نتكلم عن زبدة الشعر العربي الذي ملأ كتب تاريخ الأدب، والنقد والبلاغة حتى أصبحوا يمثلون أكبر مساحاته، والعلامات الدالة عليه.

وحين جاء العصر الحديث ونهضت الحركة الرومانسية العربية في نهايات القرن التاسع عشر رأيناها تقف موقفاً سلبياً من هذه الأشعار، بناء على أنها تخالف شرطها (الرومانسية) الفني في الشعر بوصفه وجداناً كما يقول شاعرها، وهو صوت الذات في المقام الأول، مما لا يتوفر عليه هذا الشعر، وعدته من شعر المناسبات الذي هو أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، ورأت أن الشعراء يكرر بعضهم بعضاً في هذه القصائد، فمدحة الأخطل لا تختلف كثيراً عن مدحة جرير، أو عن مدحة أبي تمام والمتنبي ما دامت الصفات التي يمدح بها واحدة، والصور البلاغية التي يعبر بها عن هذه الصفات متقاربة في الأغلب.

بل ذهب ابن محمد الغذامي في رائعته (النقد الثقافي) إلى أن هذا الشعر قد تسرب إلى الشخصية الثقافية فطبعها بسمات الفحل، وأدى إلى صناعة النسق الثقافي، وتعميم النموذج الفني (الفحل) ليصبح نموذجاً سياسياً فيأتي بصورة الطاغية، الأمر الذي يعني أنه أسهم في صناعة الطاغية، وكرّس معاني التوحد والانفراد في الذهنية العربية.

وهذه المواقف من المدح سواء لدى الرومانسيين أو لدى النقاد الثقافيين يتصل في المقام الأول في مدح ذوي السلطان، ومن هم في حكمهم، لكنهم لا يتنبهون إلى إشكالية ثقافية أعمق تتصل بالوعي الجمعي العربي



سواء في ذلك النخبة أم العامة، وسواء كان على المستوى الثقافي أم على المستوى الفردي، وهي أن هذه الثقافة (المديح) قد تسربت من أن تكون خاصة بفئة محددة من الناس، وهم أصحاب الأمجاد العظام، والأيادي الطوال الذين يرغبون أن يقيدوا هذا المجد التليد المؤثل على مر الأيام والدهور، وينشرونه بين الناس، فيعمدون إلى الشعراء يستعينون بهم لإكمال هذا المجد، ولإشهار ذلك الفضل، إلى أن تكون سمة خاصة في ثقافتنا المعاصرة يكاد يتساوى بها الجميع حول كل شيء.

فنحن نحب الثناء على عرقنا الذي منحه الله كثيراً من الصفات المميزة له عن الأعراق الأخرى، وثقافتنا بوصفها الثقافة العليا، وتاريخنا المجيد، ولغتنا بوصفها اللغة الخالدة المصطفاة لغة أهل الجنة، تميزت عن سائر اللغات بكثير من الخصائص والسمات، وآدابنا التي لا يضارعها آداب الأمم الأخرى، وعلومنا القديمة المتميزة، وحضارتنا التي كانت السبب في قيام الحضارة الأوربية المعاصرة.

بل لا يكتفي الأمر عند حب المدح والثناء، وإنما يتجاوزه الأمر إلى كراهية النقد كراهية مقيتة، واعتباره أمراً عدائياً تجاه ذاتنا، ووجودنا، وتاريخنا، بل يتجاوز لأن يكون عداء أيديولوجيًا.

ولا يقتصر الأمر في ذلك على القرآن الكريم والحديث الشريف المقدس وإنما يتصل بكل ما يمت بصلة إلى التراث العربي القديم، فيتصل بالفقه الذي هو أحكام استنبطها العلماء استنباطاً، وكذلك أصول الفقه الذي هو قواعد مستنبطة من النصوص أو الفقه أو اللغة، وليس لها قداسة لأنها قابلة للتبدل، بل يتجاوز هذه العلوم المتصلة بالشريعة اتصالاً مباشرًا إلى علوم أخرى كالنحو، والبلاغة فيصنف من يتناولهما بالنقد بالتجريح، والعداء للإسلام، والأمة، ومحاربة فكرها.

وليس بعيداً عنا ما حدث لطه حسين عندما أصدر كتابه (في الشعر الجاهلي)، فعلى الرغم أن الموضوع يتناول قضية علمية بحتة، وهي الشك في نسبة الشعر الجاهلي إلى مرحلة ما قبل الإسلام، أو يمكن القول بالأحرى توسيع دائرة الشك لتشمل عدداً من الشعراء والقصائد لم تكن محل جدل أو ريبة من قبل، فقد ذهبت ردود الأفعال كل مذهب حتى أخرجته من الملة، وحوكم بتهمة الردة عن الإسلام، وكان الأولى أن تناقش في الدوائر العلمية المعنية بها عوضاً عن هذا التحميل الإيديولوجي المتكلف.

ولست أدافع عن طه حسين وأطروحته، بل إنني لا أميل أصلاً إلى موقف ابن سلام في تعميمه الحكم على حماد وخلف وابن إسحاق في قضية الانتحال، وأميل إلى ما ذهب إليه ناصر الدين الأسد في تحميل التنافس بين المدرسة البصرية والكوفية مسؤولية هذا التراشق والاتهام المتبادل، وإنما أرى أن الموقف منه يعكس الموقف من التراث والثقافة في الوعي الجمعي الذي لا يريد أن يسمع إلا كلمة الثناء والمديح، ويعد ما سوى ذلك خروجاً من الجماعة ومروقاً من الدين.

وكما يتصل حب الثناء بالوعي الجمعي الثقافي، فهو كذلك بالنسبة لسواد الناس، إذ تجدهم يحبون المديح في كل شيء وعلى كل شيء، على طريقة ربابة صاحبة بشار وينفرون من النقد، ويعدونه موقفاً شخصياً من صاحبه تجاههم. والسؤال الذي يناسب الختام هنا هو أنه إذا كان هذا حال الأفراد من المديح، وحال الوعي الثقافي والعلمي عند النخب والعلماء، فلماذا إذاً يلام أصحاب السلطان القادرين إذا استقبلوا المداحين إذا كانوا صادقين أو استأجروهم إذا لم يكونوا كذلك، ولماذا يلام الشعراء إذا سعوا إلى التكسب في أشعارهم، ورغبوا في الحصول على الجوائز، وهو هدف مشروع، ويؤدي إلى رفع قيمة الشعراء والأدب في المجتمع وإقبال الناس عليهما؟!.



أزمة نص؟ أم أزمة نقد؟

د. أميرة علي عبدالله الزهراني

أستاذ مشارك
الأدب والنقد الحديث
جامعة الأميرسلطان - الرياض

مدخـــل:

أزمة نص؟! أم أزمة نقد؟! أم إشكالية منهج؟!

تناقش هذه الدراسة ووفق اتجاه نقدي ينضوي تحت مظلة "نقد النقد" المشكلة القائمة بين النقد الأدبي اليوم، والمنتج الرديء من الأعمال الأدبية، منطلقًا من التساؤلات التالية:

- هل النقد هو المسؤول، فعلاً، عن تنامي الرديء من النصوص الأدبية؟

- هل هي أزمة نص، أم أزمة ناقد، أم إشكالية منهج يحوم في دراسته حول العمل ولا يغامر بالولوج إلى أدبية النص للكشف عن جمالياته وقبحه؟!

- هل وظيفة الأدب، والقدرة على الاستمتاع به، تتغير بتغير الحياة؟!

هل الناقد مطالب بأداء الدور الرسولي التعليمي الوعظي في نقده لكل ما يصدر من أعمال أدبية، بغض النظر عن مدى استمتاعه بالعمل؟!

- ما الجدوى من نقد الأعمال الرديئة ؟!

- ما موقف النقد اليوم من الالتفات إلى العمل الرديء؟!

- هل الإدانة التي يتعرض لها النقّاد من قِبل الكتّاب، الجدد على وجه الخصوص، في الإهمال الذي تلقاه أعمالهم تبدو منطقية ومبررة؟!

- لماذا تتحول صيحات الكتّاب في المطالبة بالالتفات إلى أعمالهم إلى هجوم مضاد انفعالي ناحية الناقد، في حال كشفه عن رداءة العمل؟!

- ما مفهوم الجمال والقبح في العمل الفني؟!

الجدير بالذكر أن البحث سيتخذ من آراء بعض الروائيين السعوديين، تجاه النقد، نموذجًا للإدانة التي يمكن أن يتعرض لها الناقد.

الحياة الجديدة ووظيفة الأدب

من المعلوم أن علاقة القارئ بالأعمال الأدبية قد تتعرض إلى تحول وتغير بتغير الزمان، وتغير وعي الإنسان، وحاجته من النصوص، وتناميه معرفيًا، وتبدله نفسيًا بفعل ظروف العصر، وما طرأ عليه من سيادة عجلة التقنية، بما يكتنفها من سرعة. "ذلك أن أشكال التعبير القديمة كانت متلائمة مع نوعية الوظيفة التي كانت منوطة بها"(1). لكن مع هذا ظلت كثير من النصوص لا تبرح التقاليد القديمة في إنتاج الأدب، غير مدركة أن "مقتضيات الحياة الجديدة جعلت أشكال التعبير القديمة، وخاصة تلك التي رسمت حدودها البلاغة العربية، غير قادرة على تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث الذي تشبع بالفلسفات واستوعب التاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي والعالمي"(2). لاسيما تلك النصوص التي لا تتجاوز، في الغالب، حدود المتعة وتزجية الفراغ، ووفق ذائقة قارئ قديم، وظروف قديمة.

إن تغير وظيفة الأدب هذه، ضاعفت من حجم الدور الذي يلعبه النقد في الأوساط الأدبية، فالمسألة لم تعد مجرد قراءة النص من الخارج، أو إرشاد القارئ والكاتب إلى البديل المؤثر البليغ في الجمل والصياغة والتراكيب والأساليب، وتفسير الغامض المبهم. وإن كانت هذه الوظيفة مازالت صالحة حتى اليوم، فهي أليق بالناشئة المبتدئين في التعليم وفق الأسلوب المدرس التقليدي، أما ما يتوجه إلى القارئ اليوم، فإن مهمة النقد بدت أكثر إجهاداً وأكثر تسلحًا في أدوات النقد، منطلقة من وعي الناقد بحاجات القارئ الجديد من النصوص الأدبية.

إن واحدة من أسباب تراجع جاذبية النقد المنشور في الصحف والملاحق الثقافية هي في استمرارية الناقد على ممارسة الأسلوب التقليدي المدرسي نفسه في نقده للأعمال. على سبيل المثال، حين يشير ناقد ما، خلال نقده، إلى أن الأديب يخاطب في نصه الوطن، أو الحبيبة، أو هو يتذكر الماضي... فأنت تهبط بمستوى القارئ بكل ما يحمله من تركة ثقافية ومعرفية واستعلاء في الذائقة إلى أدنى درجات الاستيعاب البسيط للنص. لأننا؛ أنا وأنت وهو ندرك ذلك المعنى تلقائيًا دون الحاجة إلى دعم وسيط نقدي. مهمة الناقد أعمق وأشق وأميز من ذلك بكثير، وعدم استيعاب وظيفة الأدب اليوم تتخلق منها مشكلة لدى المبدع والناقد على السواء.

طفرة في السرد.. تراجع في النقد

لقد برزت قبل سنوات، ومع تزايد دور النشر وموجة الكتب الإلكترونية، العديد من الأعمال الأدبية لاسيما الروائية، كانت في أكثرها روايات استهلاكية، سريعة، باهتة، لا تخلّد أثرًا ولا تقدم تجربة عميقة جديرة بالقراءة والتأمل. "غير أن نمط الرواية الاستهلاكية، وهو لاشك، إفراز لنمط الحياة الاستهلاكية وأساسها تأثير وسائل الاتصال، قد انتشر في الحياة الثقافية العربية بأشكال متعددة. كان الروائي أو القاص العربي معزولاً عن وسائل الاتصال بالجماهير، أو «هوجة» مخاطبة الجماهير مباشرة، لأن وسائل الاتصال بالجماهير نفسها لم تكن لها مثل هذه السلطة المتفاقمة التي نراها عليها اليوم، ولأن الجماهير نفسها لم تكن موضع الحفاوة والتقدير والاهتمام التي يجري الحرص عليها اليوم، فأخلص الروائي أو القاص العربي من قبل لفنّه، واستغرق في صومعة أفكاره"(3). في الوقت الذي غدا الكاتب فيه اليوم يكتب وعين على الورق وأخرى على الجماهير والحفاوة التي يمني نفسه بها.

> هناك استعجال في كتابة الرواية تحديدًا، واندفاع مشوب بالتوق الشديد للشهرة خاصة مع توفر شبكات التواصل الاجتماعي والإعلامي، ربما حرّضه لاختزال جهد كتابة الرواية في اصطياد عنوان برّاق تسويقي يشتغل على التماس مع مقدسات أو أعراف أو ثوابت تستفز الجمهور لاقتناء الرواية، وبالتالي تداولها في الأوساط الإعلامية.

هناك استعجال في كتابة الرواية تحديدًا، واندفاع مشوب بالتوق الشديد للشهرة خاصة مع توفر شبكات التواصل الاجتماعي والإعلامي، ربما حرّضه لاختزال جهد كتابة الرواية في اصطياد عنوان برّاق تسويقي يشتغل على التماس مع مقدسات أو أعراف أو ثوابت تستفز الجمهور لاقتناء الرواية، وبالتالي تداولها في الأوساط الإعلامية(4).

بالنظر، على سبيل المثال، إلى الإنتاج الروائي فقط في المملكة العربية السعودية، سنجد أنه خلال الفترة المحددة (2001 – 2006) وصل هذا الإنتاج إلى مائتين وست روايات. وقد تصاعد الإنتاج الروائي حتى بلغ ذروته العام الأخير 2006 حيث صدر في هذا العام، وحده، اثنان وخمسون رواية، أي ما يقارب رواية كل أسبوع. كانت أكثرت الروايات من إنتاج الشباب الذين لم تتجاوز أعمارهم العشرينيات. ولأول مرة يحدث أن تقف الرواية النسائية في مواجهة موازية مع الرواية التي كتبها الرجل من حيث الإنتاج (خمس وعشرون رواية للمرأة مقابل سبع وعشرين رواية للرجل)(5). مجمل تلك الروايات تحركت مضامينها في كشف المسكوت عنه، وخرق التابوهات، ومساءلة لأيديولوجيا القهر، وتعرية المجتمع. فضلاً عن استمرار كتابة المرأة رواياتها، كسابقتها، ضمن إطار ما يعرف بـ«الكتابة النسوية» 6 Feminist Writing. أي الكتابة من وجهة نظر نسوية، وعن التجربة الخاصة بهنّ وعن قضيتهنّ اللائي يمثلنها، ويرين أنهن الأقدر على تجسيدها روائيًا. وهو شأن خنق إبداع المرأة في خندق ضيّق تغمرها فيه القضايا المستهلكة، وفوّت عليها فرصًا لتناول موضوعات إنسانية ووجودية أرحب.

مجمل روايات تلك الفترة يمكن تصنيفها بأنها "خطاب إيديولوجي" أكثر من كونها رواية فنية، فالعديد منها تحول إلى منابر ومرافعات يحاكم فيها الكاتب المجتمع، وكثير منها لا يتجاوز حدود الثرثرة، اتبع الروائي فيها أسلوب الحكواتي القديم، فنقل الحكايات والدردشات البسيطة الساذجة التي تدار في المجالس على ورق فاخر وبأغلفة جميلة، وعناوين مغوية. لكنها تفتقد للقيمة الفنية الجمالية للرواية.

وإذا كان وراء تلك الطفرة في الإنتاج الروائي على مستوى المنطقة العربية بشكل عام، مبررات، ليس موضوع دراستنا الحديث عنها ومناقشتها، إلا أن ما ستركز عليه الدراسة، تلك الإدانة التي لحقت بالناقد،

مجمل روايات تلك الفترة يمكن تصنيفها بأنها "خطاب إيديولوجي" أكثر من كونها رواية فنية، فالعديد منها تحول إلى منابر ومرافعات يحاكم فيها الكاتب المجتمع، وكثير منها لا يتجاوز حدود الثرثرة، اتبع الروائي فيها أسلوب الحكواتي القديم، فنقل الحكايات والدردشات البسيطة الساذجة التي تدار في المجالس على ورق فاخر وبأغلفة جميلة، وعناوين مغوية. لكنها تفتقد للقيمة الفنية الجمالية للرواية.

بوصفه هو السبب وراء تفشي هذه الظاهرة، من خلال مجاملته بعض الروايات الباهتة، والترويج لها بتناولها على صفحات الجرائد والمجلات، أو من خلال "الصمت" الذي لحق ببعض النقاد إزاء ما ينتج سنويًا من روايات رديئة، تزخر بها الساحة ومعارض الكتب.

السؤال الذي يطرح نفسه، هل الناقد هو المسؤول فعليًا عن تنامي هذه الظاهرة؟! وعن التخلي، عمّا يراه الآخرون مسؤوليته، في إرشاد الكتّاب، الجدد منهم على وجه الخصوص، للطريقة المثلى في الكتابة الفنية ؟! هل الناقد مضطر لقراءة عملٍ رديء ؟!!

الصائحون بوجود أزمة في النقد!!

أزمة غياب "النقد" للأعمال السردية، على وجه الخصوص، من أبرز الإدانات التي تُلصق بالنقّاد الذين يتهمون، في الغالب، بانغماسهم في الاشتغال على النظريات الفنية الأجنبية المستوردة، والاستشهاد، خلال تطبيق النظرية، بأعمال كتّاب عالميين. أو بالقديم المقدس، من وجهة نظر بعضهم، دون الالتفات إلى ما يطرح في الساحة المحلية، ومتابعة ما يُنتج بالدراسة والتحليل. بغض النظر عن جودته ورداءته.

لا تكاد تعثر على لقاء مع روائي أو روائية شابة إلا وتجده يلمح بأسى إلى مسألة التهميش تلك. والحقيقة أن هذه الأزمة ليست جديدة، إنما هي قديمة منذ الإرهاصات الأولى لنشأة الأدب في الوطن العربي، وبدايات انتشار الصحافة[7]. وغياب النقد في تلك الفترة، كان ناتجًا عن عدم شيوع النقد الأدبي كتخصص أكاديمي شائع ومنشور في الصحف، فضلاً عن غياب الوعي بأهميته، ربما كان ذلك من أبرز العوامل التي دفعت بالكتّاب السعوديين، على وجه الخصوص، آنذاك، إلى تقديم أعمالهم إلى الكتّاب في الوطن العربي لكتابة مقدمات، تتضمن رؤيتهم عن العمل[8]. لكن المسألة الآن تخلصت من معضلة شح عدد النقاد، أو غيرها من اعتلالات تكتنفها، عادة، البدايات.

الجدير بالذكر أن النقاد أنفسهم يدركون تلك الأزمة تمامًا، وهي ليست محلية على الإطلاق، كما أنها ليست مقرونة، فقط، بالتجارب السردية، إنما بالأدب عمومًا "إننا نكاد لا نجد ناقدًا واحدًا أنجز خطابًا نقديًا أو مشروعًا نقديًا أو تنظيرًا نقديًا لم يخض في مناقشة "أزمة النقد الأدبي" وكأنه لا يجد تمهيدًا لعمله إلا أن يسفّه النقد الذي يسبقه أو يعاصره وينتقص منه، متعاليًا عليه بعد أن يكيل له التهمة بعد التهمة، وكأن الوقوف عند الوضع النقدي السائد، بانتقاده وتوضيح عيوبه وقصوره، يوهم بأنه خطاب تنظيري للنقد"[9].

الحقيقة أن حضور تهم موجهة للنقد مثل: غياب الحركة النقدية القائمة على الحوار، والانقطاع عن متابعة الإبداع الأدبي، وغياب التواصل مع القارئ، وغياب المفاهيم النقدية، وتخلف مناهج النقد في التعامل مع الظاهرة الأدبية ... وغيرها من تهم تعكس مجملها الفوضى التي يعيشها النقد في الواقع الأدبي العربي، وذلك بسبب غياب الوعي بطبيعة النقد ودوره[10]. وقد لا تكون تلك الفوضى خاصة، فقط، بحقل النقد الأدبي، بل بمجمل أنظمة الواقع العربي بمؤسساته، وجهاته المتعددة. نابعة عن تخلف ثقافة الحوار، البنية الأساسية التي ينهض عليها النقد، والإصلاح.

إن أغلب تلك الآراء، وغيرها، تنحاز إلى جانب مهمة الناقد، التي يراها أصحاب متن التعليم هي "خدمة القارئ" أو شعار "تقريب الأدب إلى القارئ" أي مساعدته في فهم العمل الذي يقوم الناقد بتحليله، وبالتالي يمكّن الجمهور من التواصل مع العمل الأدبي، وينمي حساسيته، ويثري تجربته الإنسانية، ويسهم في يقظة الوعي لديه، وتنمية ذائقته الفنية[11]. إلى جانب وظيفة أخرى يتقمص فيها الناقد دور "المعلم" أو المرشد بحيث يضطلع بمهمة التركيز "على مجموعة من المبادئ تقوم بإقدار المتأدب على فهم نظرية الأدب وإرشاد الأديب من خلال نظرات منهجية محددة إلى اختيار طريق من طرق عدة أو اتباع أسلوب من أساليب متشابكة"[12]. إذا كانت مهمة الناقد كذلك، "أن يزيد في الفهم والتذوق، أن يمكّن القارئ من أن يرى ويتذوق الأثر الفني كما هو حقًا. أي أن يعلّمه كيف يقرؤه"[13]. على أساس أن العناية بالجوانب النظرية للنقد دون وجود ممارسة نقدية فعلية هو من قبيل وضع العربة أمام الحصان[14]. إن الممارسة الفعلية للنقد الجاد الذي مكنته الكشف عن جماليات النص وتحليل لغة النص للحكم على أدبيته هو أحوج ما يكون إليه المشهد الثقافي.

مهما يكن من جدل حول تلك المسألة، إلا أن صرخات الكتّاب بغياب النقد تقابلها، في الغالب، مقاومة من جهتهم للنقد الذي لا يمتدح أعمالهم. أما تشددهم في المطالبة بنزاهة النقد وموضوعيته فمازالوا يستبقونها، ويتشددون في ضرورة توفرها، فقط، مع أعمال غيرهم، وهم بذلك يبرهنون على أن "الصائحين بوجود أزمة في النقد الأدبي هم أضيق الناس صدرًا بالنقد عادة، وهم حين يتوقعون انفراج الأزمة، فإنما يتوقعون أن تُستنفر الأقلام، تمتدح وتقرظ، لا تنتقد ولا تقيم"[15]. لقد آثروا استمرار موجة المدائح والمبالغة في الإطراء التي كان يلحقها بعض النقد العربي بالأعمال المحلية المتواضعة آنذاك، الأمر الذي أوصلوا فيه أعمال أدبية محلية متواضعة إلى مصاف العالمية[16]. في فترة مبكرة كان الكتّاب السعوديون أحوج ما يكون للاعتراف بأدبهم الناشئ، وليست الدراسة النقدية الصارمة المنهجية التي قد لا يحتملها، كثير من إنتاجهم الأدبي المتواضع آنذاك.

من الملاحظ أن هناك إدانة رائجة للنقد بأنه المسؤول عن شيوع الأعمال السردية الرديئة، لافتقاد النقد الموضوعي الذي يفرز القبيح من الجميل[17]. كما أن هناك مطالبات من الروائيين بضرورة التفات النّقاد لأعمالهم، فهم يرون، غالبًا، في النقد المنشور المادح لأعمالهم قناة باهظة للشهرة والترويج لذواتهم، وتحقيق مطامح لهم تتآزر غالباً ومستوى حماسهم الشاب في نيل الحضور والدعوات، والتمثيل الخارجي ومعانقة صورهم صفحات الجرائد والمجلات[18]. لكن هؤلاء الكتّاب، يجابهون، في الوقت نفسه، أي نقد يرونه، من وجهة نظرهم، معادياً لعملهم.

ويبدو أن هذه المجابهة، في حقيقة الأمر، عالمية وليست محلية، فالكاتب أرسكين كالدويل في أول مجموعة قصصية له بعنوان "الأرض الأمريكية" (1931) وتناولها في الصحف بالنقد الذي وصفه بأنه "المعادي" يقول: "ولم تكن الملاحظات على كتابي فريدة في هذا المجال. لقد وجدت عندما قرأت المراجعات النقدية لكتب المؤلفين الآخرين أن المعاملة المتكبرة هي النمط السائد والشائع. وبدا أن هناك دليلاً منطقيًا – برغم كل شيء – يثبت وجود شيء من الحقيقة في الاعتقاد الذي يشير إلى أن العديد من النقاد الأدبيين ينضوون تحت فئة العاشق العنين أو المؤلف الفاشل"[19].

إن المرور على سياقات الإدانة السابقة، وما تخلفه من ردود فعل وتعليقات متناقضة من جهة الكتّاب، في مقدورها إثبات أن الأزمة، أو الظاهرة، إن أمكن تسميتها بذلك، لها صلة بالناقد وبالكاتب على السواء، فضلاً عن العمل المنقود.

هل الناقد مضطر لنقد النص الردي؟!

الطبيب يجد حرفته في الجسم العليل، لا يمكن أن يكون طبيبًا فعليًا ما لم يبرهن على قدرته الطبية في تشخيص المرض للجسم المريض وتقدير العلاج الفعّال. المهندس والكهربائي كذلك، إنشاء المباني والكهرباء وإصلاح الأعطال هما لب اشتغالهما. الشأن سواء، في مجمل



أرسكين كالدويل



أرنولد بنيت



إيفور آرمسترونج ريتشاردز



فرجينيا وولف

الحرف التي تمكّن قدرة المتخصص فيها على مهارته في تصحيح الخطأ وإزالة العطب. لكن ماذا عن النقد الأدبي بوصفه حرفة؟!! هل على الناقد أن يتعاطى مع النصوص المعطوبة، كما الطبيب مع الأجسام العليلة، حتى يبرز براعة أدواته النقدية؟!! هل الناقد مضطر لقراءة عمل رديء تحت المبررات، التي أشارت إليها الدراسة، وهي إرشاد كاتب العمل إلى الصياغات الأمثل، أو مساعدة القارئ بتفسير الغامض من النصوص والإحالة إلى دلالاتها؟!! هل تجاوز النقد اليوم هذا الدور التعليمي الرسولي؟!! هل النقد الآن مدرك أن حاجة القراء الجدد من الأعمال الأدبية باتت إلى حد ما مختلفة، وأن ما كان مستساغًا فيما مضى، ربما يغدو اليوم عند القارئ الواعي ثرثرة باهتة ومملة تثير الازدراء؟! هل يدرك النقد اليوم أن القارئ بات يبحث عن النصوص التي تخاطب عقله، في زمن المعرفة، أكثر من مجرد مداعبة حواسه وغرائزه؟! تلك مجمل الأسئلة التي تفرض نفسها في مناقشة كهذه، وعلى الناقد أن يعي الإجابات لكل تلك التساؤلات حتى يكون على إدراك حقيقي بوظيفة النقد.

يؤكد أرنولد بنيت في كتابه (الذوق الأدبي: كيف يتكون) أن كثيرًا من الكتب الرديئة "بمداهنتها إياك، وملاطفتها لك، وجاذبيتها لناحية الضعف أو الضعة التي فيك، غالبًا ما تغريك أن تقول لها: يا لها من كتب جميلة فاخرة"[20]، وهو، في الوقت نفسه، يرشدنا إلى الطريقة المثلى في التعامل مع الكتب الرديئة "وإذا أثار كتاب فيك ازدراءً، فلك أن تنحيه بعيداً عنك"[21].

إذا كان في مقدور القارئ العادي أن ينحي كتابًا رديئًا بعيدًا عنه، وفق منظور "بنيت"، فهل يتاح للناقد الأدبي المتخصص أن يمارس ردة الفعل ذاتها؟!! هل حرفة النقد تستوجب أن يولي الناقد اهتمامه ووقته وجهده وأن يستهلك أدواته النقدية في تمريرها على أعمال رديئة؟! إن ما يمارسه "الصيرفي" في نقد الدراهم "تمييز الجيد من المزيف"، والذي اشتقت من مهمته معنى "النقد"، لا

إن أي محاولة لتلطيف الموقف بالمسكنات ـ مثل المناداة بأن الأدب للشعب، إنما هي خطوة للوراء وليس للأمام. الأدب ليس مدرسة. ينبغي للأدب أن يفترض جمهورًا أكثر ثقافة ـ بل أكثر ثقافة من الكاتب نفسه

ينبغي أن يكون هو الأساس الذي يتعامل فيه النقد مع النصوص. فالمسألة تتجاوز مهمة التفسير التصنيفي البسيط إلى إدراك القيمة الجمالية للعمل. لكن ما الذي يحدد مسائل الجمال والقبح في الأعمال الأدبية؟!!

الجميل والقبيح في الفن

السؤال الذي يطرح في هذا المقام: كيف يتم تحديد الجميل والقبيح في الفن؟! إن "الجمال لا يعتبر في جميع الأشياء الأخرى، ماعدا العمل الفني، شيئًا ضروريًا، ولكنه يظهر في الشيء بصورة عفوية. إن المهندس الذي يصمم ماكنة لا يفكر أن تكون هذه الماكنة جميلة. فالشيء المهم بالنسبة له هو أن الماكنة يجب أن تؤدي وظيفتها بإتقان. أما الأعمال الفنية فهي على العكس من ذلك، حيث يجب أن تملك قيمة جمالية. فإذا لم تستطع أن تنتزع هذه الأعمال الفرح والسعادة من الناس بسبب قيمتها الجمالية، فإنها ستفقد قيمتها الأخرى مثل القيمة التربوية والفكرية"[22]، مع ضرورة إدراك أن "جمال العمل الفني "يعني الصدق في التعبير وهز الإنسان من الأعماق وجعله يتفعل مع مضمون العمل الفني"[23].

إن على النقد اليوم الوعي بأن النصوص الجميلة الجديرة بالفحص والدراسة هي تلك التي تخاطب قارئًا مثقفًا، لأننا لو افترضنا "أن القارئ أقل ثقافة من الكاتب واتخذنا نحوه وجهة تعليمية وتربوية وتطمينية، فإن ما نقوم به ببساطة إنما هو التباين. إن أي محاولة لتلطيف الموقف بالمسكنات .. مثل المناداة بأن الأدب للشعب، إنما هي خطوة للوراء وليس للأمام. الأدب ليس مدرسة. ينبغي للأدب أن يفترض جمهورًا أكثر ثقافة ... بل أكثر ثقافة من الكاتب نفسه"[24]. فالفن العظيم "لا ينحصر في التعبير عن الأشياء والظواهر الجميلة فقط، إنه يعيد صياغة القبيح والداني صياغة جميلة وذلك لكي يعوض من خلال قيمة جمال التعبير عن قبح الشيء"[25]. تلك هي مهمة الناقد في جوهرها الأصيل، أن يعين القارئ على فحص جماليات النصوص من الداخل، وأن يعلمه متى يكون الفن عظيمًا.

لكن ماذا عن مصدر الرداءة في الأعمال الفنية؟! الناقد الإنجليزي إيفور آرمسترونج ريتشاردز (1893-1979) يشير إلى أن رداءة الفن تأتي، أحيانًا، من التوصيل الرديء وأحيانًا أخرى يكون الفن رديئًا لأن التجربة التي يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة، والنقاد، عادة، يطلقون اسم الفن الرديء على كل عمل فني من شأنه أن يثير في نفوسهم تجربة مكدرة[26]. إن الجمال والقبح منبعثان من خصائص الشيء المنقود، بحسب مفهومات موضوعية وخارجية للقبح والجمل، أو إحساس المتلقي الخاص الذاتي تجاه العمل، إما النفور أو الرضا، أي بسبب الشعور الممتد تجاه العمل، بحيث يخلعه على العمل الذي حرّك فيه هذه الشعور[27]، وأن يعي الكاتب بأن تجربته التي يراها مهمة وعظيمة، وذات قيمة عليا في الحياة، لا تشفع له، أهميتها، رداءة التوصيل لها، وركاكة الأداء الفني في صياغتها أدبيًا.

إن بعض الروائيين الجدد الشباب، على وجه خاص، مازالوا في مراحل تحسس الوعي الأولى، لم تنضج تجربة الحياة عندهم على نحو يهيئهم لكتابة "رواية" على اعتبار أن الأدب "لغة مكثفة من لغات الوعي وشكل مميز من أشكاله، إنه كما قيل ""استيعاب مجازي للعالم" استيعاب يتضمن رؤية الأديب إلى العالم وفهمه لحركته وموقفه من



جملة التناقضات التي تتمخض عنها هذه الحركة"[28]. وإذا كانت العمل عديم التجربة الواعية بالعالم من حوله، وكان الأداء الفني رديئًا، وهما أبرز القيم التي دار حولها الحديث حول مبعث الجمال في العمل الفني[29] فما قيمة الالتفات النقدي إلى هذا النوع من الأعمال الأدبية؟!! مع الاتفاق المسبق على حقيقة أن الدراسة الأدبية ليس الغرض منها "التسلية في ساعات الفراغ: إنما هو إيقاظ الإنسان، هو جعله حيًا، وتقوية مقدرته على الإحساس بالسرور، وعلى المشاركة الوجدانية، وعلى الإدراك الحقيقي التام، وليس الغرض أن يكون تأثيره ساعة واحدة، بل أن يكون أربع وعشرين ساعة كل يوم، هو أن يغير علاقة الإنسان بالعالم تغيرًا تامًا، وأن فهم قيمة الأدب معناه فهم قيمة العالم، ولا يعني شيئًا آخر"[30].

النقد الأدبي أكثر من مجرد تعريف بالإنتاج الأدبي، أكثر بأن يكون مجرد راصد ومتابع لكل ما ظهر من الأعمال، الجيد منها والرديء على السواء. الناقد خلدون الشمعة يستشهد في هذا الصدد بقصيدة قديمة توصي النقاد بأن لا يتعرضون للأعمال الرديئة لا بالنقد ولا بالتعريض، لأن من ينهش عملاً أدبيًا رديئًا فإنه سيكون أشبه بالكلب الذي يعضّ رجلاً مسمومًا "يموت الكلب ويشفى الرجل المسموم"[31]. فالصخب الناشئ، في كثير من الأحيان، بوجود أزمة في النقد، لها جذورها التي ترجع إلى وجود أزمة في الإنتاج المنقود، وبأصحاب هذا الإنتاج[32]. وهو سبب يحيل إليه كثير من النقاد: تراجع النقد وراءه تراجع الطرح الإبداعي المميز. فالنصوص الرائعة تستفز النقاد، عادة، للعكوف على دراستها وإبراز مكامن الروعة فيها.

إن وجود أزمة في الإنتاج المنقود تكمن، إلى حد كبير، في غياب معنى أن تكون كاتبًا أديبًا، لا تشبه الآخرين، عند كثير من الممارسين للكتابة الأدبية.

معنى أن تكون كاتبًا أديبًا

أن تكون كاتبًا أديبًا يعني أن تكون موهوباً في خلق كائنات وحكايات استثنائية. وهو استعداد مبكر يكمن في تمرد الكاتب على المألوف، وذلك بإبحاره في حيوات بعيدة عن الواقع يعبّر بشكل غير مباشر عن رفض نقدي للحياة والعالم الحقيقيين، وعن رغبة في رسمهما حسب خياله ورغباته"[33]. فالأدب، والرواية على وجه الخصوص، ليست انعكاس تام للواقع، وإنما كما يقول "لوكاتش"، شكل من أشكال انعكاسه، وإن واحدة من الإشكاليات التي تنال مفهوم الأدب عند الكتّاب هو في نقلهم الحياة الواقعية، كما هي، على الورق.

إن الإبداع الأدبي "الذي هو فن خلق الشخصيات "النماذج" يتطلب خصب الخيال، والحدس، و"الخلق"، فالأديب الذي يصور تاجرًا يعرفه، أو موظفًا، أو عاملاً فإنه يرسم صورة ناجحة لهذا القدر أو ذاك لهذه الشخصية بالذات، ولكن الصورة تبقى صورة ليس إلا، فبتجريده لها من المعاني الاجتماعية والتربوية، فإنها لا توسع مداركنا، ولا وعينا حول الإنسان وحول الحياة"[34]. فالفن الحقيقي ليس محاكاة طبق الأصل عن الواقع، بل هو الصراع الجدلي مع هذا الواقع "إن الصراع مع الواقع (الحقيقة) الذي يعد سر وجود الأدب - والموهبة الأدبية - ليقود هذا الأخير لأن يقترح علينا شهادة فريدة عن حقبة معينة، فالحياة في هذه التخييلات .. وخاصة الأكثر نجاحًا فيها .. ليست أبدًا ما عاشه حقًا الذين خلقوها وكتبوها وقرؤوها واحتفلوا بها، ولكن الحياة المتخيلة، تلك التي خلقوا اصطناعًا لأنهم لم يعيشوها فعلاً، وبالتالي اكتفوا بعيشها ذاتيًا وبشكل غير مباشر، مثلما نعيش الحياة الأخرى: حياة الأحلام والمتخيلات"[35]. فضلاً عن قدرة الكاتب على التأمل ورصد تلك الأشياء المألوفة لدى الناس، وتصويرها داخل العمل بكل تناقضاتها وتأثيراتها الخفيّة.

فالأديب الحقيقي هو من يدرك أبعد من الواقع المعيش

الذي يدركه الناس جميعًا. على سبيل المثال "العقدة" التي كثيرًا ما يتعاطى معها الكتّاب بسطحية وسذاجة واختلاق، على نحو مدرسي تقليدي. تقول الكاتبة "فرجينيا وولف" عنها: إنها ليست ضرورية، وليس على الكاتب أن يزعج نفسه باختلاقها. فليست البراعة الفنية للكاتب بأن يصف حدثًا مثل: شجار نشب بين شخصين في الشارع، أو معركة حرب، أو مغامرة حب، مما يمكن أن يتخذ أساسًا لعقدة ينهض عليها العمل القصصي. لكن البراعة هي أن يصور الكاتب اللاشيء، الفراغ الذي تتكون منه حياتنا، ساعات العمل الرتيبة. فهو في هذه الحالة سيصف ما لا يوصف، ويرى ما لا يُرى، ذلك أن إدراك الأحجام الكبيرة سهل للغاية، يمكن أن يلاحظه كل الناس، لكن الإحاطة بالذرات المتناهية الصغر تحتاج إلى عيون خبير(36). وكذلك "الشخصيات" في القصص، وهي العنصر القصصي الذي يتسم عند كثير من الكتّاب التقليديين بثبات الملامح والوضوح، تصف فرجينيا وولف سر جاذبيتها للقارئ، بأنها تلك الشخصيات التي تبدو "كقطعة فلين على بحر ثائر"(37). فالقصص الرائعة، على حد وصف لويس منك L.Mink: "لا تعاش، بل تُروى. فليس في الحياة بدايات وأواسط ونهايات... بل انتقلت الصفات السردية من الفن إلى الحياة"(38). هنا تكمن عظمة الفن الحقيقي.

إن الكتابة الأدبية عملية شاقة ومنهكة، ليست مجرد تسلية، ولا بابًا يسيرًا للشهرة، ذلك أن "الموهبة تتغذى من حياة الكاتب تمامًا نظير الدودة الوحيدة في الجسم الذي تغزوه"(39). على الكاتب وفق منطق الاستحواذي السلطوي للكتابة أن يولي موهبته عناية فائقة، لعلّ أهم ملامح تلك العناية، القراءة الدائمة للأعمال العظيمة، واكتشاف سر هذه العظمة.

إن كون الكتابة الأدبية عملاً شاقًا فريدًا من نوعه، وليس قرارًا محضًا، هو الذي استدعى كاتبًا مميزًا مثل "كارلوس ليسكانو" للسؤال الإشكالي الذي ربما يتبادر إلى ذهن أكثر الكتّاب مجدًا في الكتابة الأدبية: "لماذا قد يقضي شخص ثلاثين أو أربعين سنة وهو يكتب في صمت!! ألكسب المال؟ أمن أجل المجد؟ قد يكون هذا مبررًا، لكن هناك طرقًا أخرى أكثر نجاعة لبلوغ ذلك. إني منبهر لكوني قضيت كل تلك المدة في أداء هذه الوظيفة المنفردة والتي لا مبرر لها... في كل محاولاتي، كنت أحاول أن أجد جوابًا لهذا السؤال: من أنا؟ لأنه وككل الناس، "ماذا أفعل" هو الذي يحدد من أنا. إنها حلقة مفرغة، وأعتقد أنني لن أجد إجابات حتى لحظة موتي(40). هذا التساؤل في معنى أن تكون كاتبًا، وليس أي شيء آخر، راود كثير من الكتّاب المحترفين للأدب. الكاتب أرسكين كالدويل حدّث نفسه بذات السؤال، مقرًّا بمشروعيته: "كل روائي احترف الكتابة واعتبرها مورد رزقه، قد يسأل نفسه وقت ما على الأرجح كيف حدث وأصبح كاتبًا وليس ممثلاً، أو



كارلوس ليسكانو

مصرفيًا، أو بائع أحذية؟!!"(41). مشيرًا في الوقت نفسه إلى مشقة المسألة وإنهاكها لدى الكاتب الحقيقي "أنا متأكد من أن كتابة القصص القصيرة والروايات لم تكن أمرًا هيّنًا أقوم به بسهولة ويسر. فالمهمة تضنيني وتتعبني وتقلقني حين أواجه النتائج. لأن فعل الكتابة يعاند مزاج المرء وميله الفطري. فهو يعني البقاء في حالة من الضيق والتوتر والنكد طيلة النهار أو الليل، وأنا جالس أمام الآلة الكاتبة، بينما أرغب بالخروج من المنزل لأفعل شيئًا أعتقد جازمًا بأنه أكثر إمتاعًا وإثارة من الكتابة"(42). وربما استطاع الكاتب "ليسكانو" في كتابه "الكاتب والآخر" أن يعبر عن سلطة الإبداع بقوله الوجيز "كل كاتب هو ابتكار. ثمة فرد هو واحد، وذات يوم يبتكر كاتبًا ويصبح خادمًا له. ومنذ تلك اللحظة يعيش كما لو كان اثنين"(43). ذلك هو معنى أن تكون كاتبًا مشتغلاً بحرفة لا تشبه الحرف الأخرى، في مشقتها، واستحواذها، وإمتاعها الآخرين.

إن النقد الجاد الرصين هو الذي يعي بأن العمل الأدبي لا بد أن "يدفع إلى العالم شيئًا جديدًا"(44). وأن "تاريخ الإبداع والعمل الإنسانيين أهم بكثير من تاريخ الإنسان ذاته. فالإنسان يعيش حتى المئة، ومن ثمّ يموت، بينما تعيش أعماله قرونًا"(45). فمهمة النقد الحقيقي ليست يسيرة. النقد هو الوسيط المسؤول عن إجابة سؤال القارئ الافتراضي: لماذا يكون عملاً أدبيًا رائعًا وعظيمًا دون سواه.

لائحة المصادر والمراجع:

(1) الحمداني، حميد. القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص9.

(2) المرجع السابق، ص10.

(3) أبو هيف، عبد الله. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص110.

(4) على سبيل المثال رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع، و"سعوديات" لسارة العليوي، و"شباب الرياض" لطارق العتيبي، و"المطلوعة" لمبارك الدعيلج، و"حب في السعودية" لإبراهيم بادي، و"بنات من الرياض" لفايزة إبراهيم، و"الحباة" لمها الجهني.

(5) اليوسف، خالد. "الرواية في المملكة العربية السعودية حتى أكتوبر 2006 دراسة بيليوجرافية"، مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية، مج13، ع1 (يناير/يوليو 2007)، ص339.

(6) إن مفهوم الكتابة النسوية Feminist Writing يختلف بالتأكيد عن كتابة النساء Women's Writing إذ يعني الأول الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت الكتابة من إبداع امرأة، أو من إبداع الرجل، وإن كان الغالب هو أن تكون من إبداع المرأة لأن وجهة النظر تلك تمثلها، وتعكس قضيتها. أما الثاني فيعني ما تكتبه النساء تعبيرًا عن وجهة نظرهن بشتى الموضوعات، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء، أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، المهم أن يكون الكاتب امرأة. الظاهر، رضا: غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2001) ص10.

(7) على سبيل المثال، ما قام به الكاتب محمد عالم الأفغاني حين اضطر إلى نقد قصصه في مقال له نُشر آنذاك في مجلة المنهل السعودية سنة (1375) أسماه "الأفغاني ينتقد قصصه". انظر، الهاجري، سحمي. القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها حتى عام (1384/1964). الرياض: النادي الأدبي، 1987 ص239 - 240.

(8) للاطلاع إلى مقدمات الكُتّاب العرب للأعمال القصصية السعودية، بوصفها أقدم الإشارات النقدية، يمكن الرجوع إلى: الزهراني، أميرة علي. القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب. الرياض: دار ابن سينا، 2002، ص21-25.

(9) المعشوفي، محمد. نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. الرباط: منشورات كلية الآداب - رسائل وأطروحات، 1999، ص263 - 264.

(10) المرجع السابق، ص228-231.

(11) المرجع السابق، ص228-231.

(12) زكي، أحمد كمال. النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته. بيروت: دار النهضة العربية، 1981، ص8-9.

(13) بيشتي. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص413.

(14) الوديع، نجيب. درجة الوعي في الكتابة. الدار البيضاء: دار النشر المغربية، 1980، ص11.

(15) الشمعة. النقد والحرية، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ص245-246.

(16) انظر مبحث "المبالغة في الإطراء" في النقد الذي قدمه الكتاب العرب لأدبنا في كتابي "القصة القصيرة السعودية في كتابات الدارسين العرب" مرجع سابق، ص183 - 186.

(17) انظر على سبيل المثال حديث سعد الحميدين "إن غياب النقد الأدبي الجاد والمحايد أفسح دون شك المجال لرواج الأعمال الرديئة واختفاء الأعمال الجيدة بفعل المجاملات وعمليات الترويج التسويقية المفتعلة" جريدة الرياض (الخميس 1/ فبراير/ 2007) ع 14101، مقال سعد الحميدين في زاويته "لمحات" بعنوان "زمن الرواية السعودية" ج1.

(18) انظر على سبيل المثال إلى إجابة الناقد محمد العباس عن الذي يجهده في التعامل مع النصوص الحالية، أجاب: "رداءة النصوص وكمها المتعاظم، فالكثير مما ينتج لا علاقة له بالإبداع حتى من الناحية الشكلية، لأن أغلب الذوات التي تقارب الفعل الإبداعي غير ناضجة معرفيًا وفنيًا، ولا تملك الاستعداد للتعلم أو حتى التأني لإنتاج نص مقنع، يزينها غرورًا سهولة النشر، ووجود طبالين ينفقون المديح المجاني. وعليه يبدو الفعل النقدي الجاد، الذي يحاول البنا وكأنه حالة من حالات المرفقة والتشفي في المبدع. وباختصار المبدع عندنا على درجة من الهشاشة الإبداعية والنفسية..." مجلة الشرق، (25/ أغسطس/ 2006) ع 1327، 91، حوار مع محمد العباس، أجرى الحوار: سكينة المشيخص.

(19) كالدويل، أرسكين. اسمها تجربة. ترجمة معين الإمام. دمشق: دار المدى، 2006، ص102.

(20) بنيت، أرنولد. الذوق الأدبي كيف يتكون. ت: علي محمد الجندي. الفجالة: مكتبة نهضة مصر، 1957، ص65.

(21) المرجع السابق، ص65.

(22) الرشيد، عبنان. مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، العدد 101، أبريل 2002 يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ص131.

(23) المرجع السابق، ص148.

(24) كالفينو، إيتالو. آلة الأدب. حوارات وتسع أوراق. ترجمة حسام بشار. عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2005، ص85.

(24) الرشيد. مفهوم الجمال في الفن والأدب. ص133.

(25) علي، نجاة. "حول الرداءة والقبح" صحيفة شرفات الشام الصادرة عن وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية" 2007/10/1.

(27) إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. ط3، القاهرة: دار الفكر العربي، 1974، ص66-68.

(28) الوديع. درجة الوعي في الكتابة. ص23.

(29) إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. ص66-68.

(30) بنيت. الذوق الأدبي كيف يتكون. ص5.

(31) الشمعة. النقد والحرية. ص246.

(32) المرجع السابق، ص246.

(33) ريلكه، راينر ماريا. ويوسا، ماريو فارغاس. رسائل إلى شاعر ناشئ - إلى روائي ناشئ. ترجمة وتقديم. أحمد المديني. عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع. ط2، 2005، ص60.

(34) غوركي، مكسيم. كيف تعلمت الكتابة. ترجمة مالك صقور. دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1990، ص13.

(44) ريلكه ويوسا. رسائل إلى شاعر ناشئ - إلى روائي ناشئ. 2005، ص61.

(45) شاهين، سمير الحاج. لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص166-167.

(46) إبراهيم، عبد الحميد. القصة القصيرة في السيتينيات. القاهرة: دار المعارف، 1988، ص44.

(47) بورد، ديفيد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور). ترجمة وتقديم سعيد الغانمي. بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999، ص214.

(48) ريلكه ويوسا. رسائل إلى شاعر ناشئ - إلى روائي ناشئ. ص63.

(49) لزعيلة، رشيد. مقالة "كارلوس ليسكانو: كنت مسكونًا بالكتابة من خلال قراءة الكتب الرديئة" بتاريخ 16 سبتمبر 2013 - موقع "أبوليوس الرواية الجزائرية" موقع إلكتروني:
http://kromandz.com/?p=3620.

(50) كالدويل. اسمها تجربة. ص7.

(51) المرجع السابق، ص7.

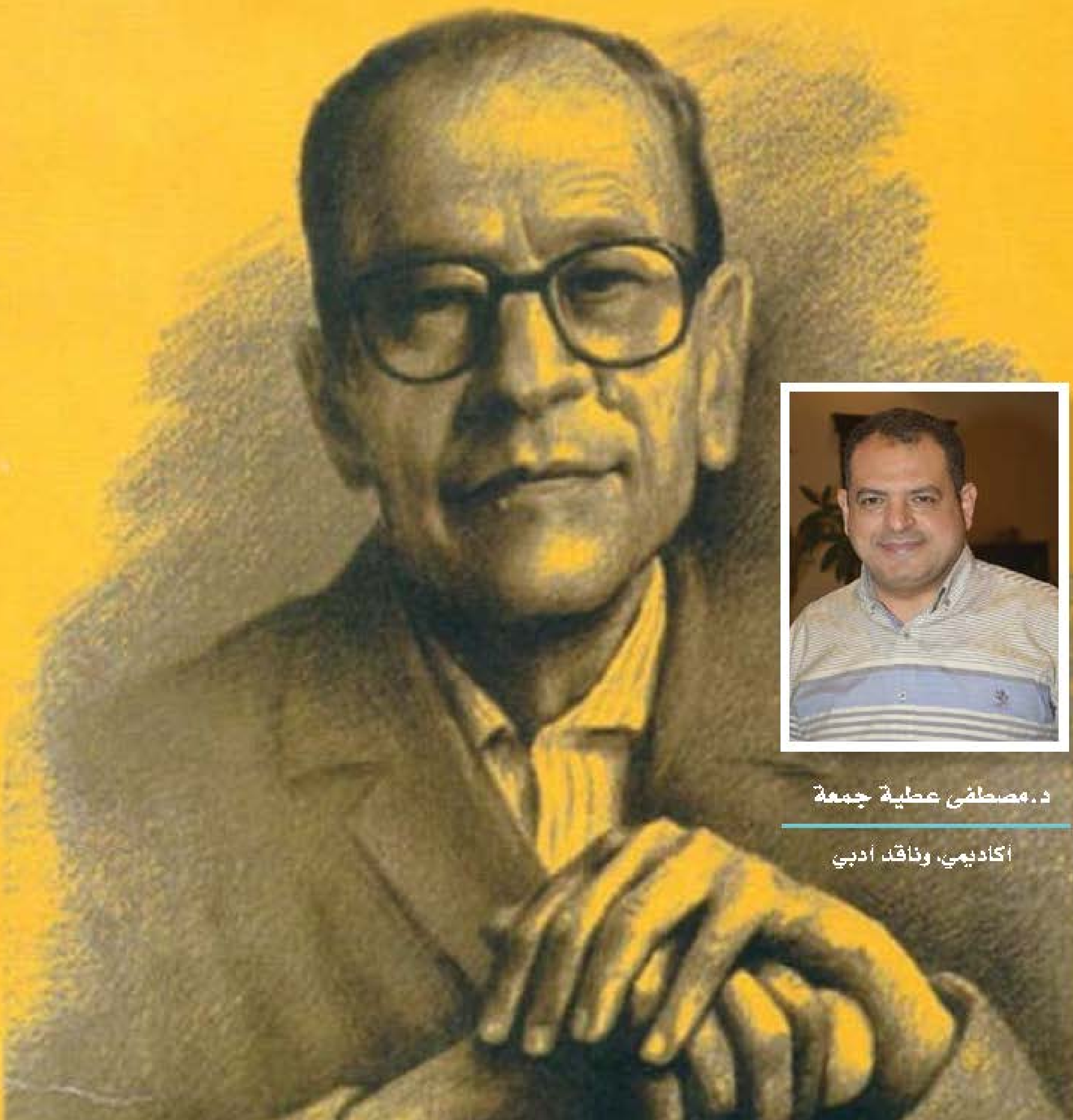
(52) ليسكانو، كارلوس. الكاتب والآخر. ترجمة نهى أبو عرقوب. أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة - "مشروع كلمة". 2012، ص50.

(53) بورد. الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور). ص228.

(54) غوركي. كيف تعلمت الكتابة. ص12.

الرؤية السردية والقناعات الفكرية

في تجربة نجيب محفوظ (رؤية كلية)



د.مصطفى عطية جمعة

أكاديمي، وناقد أدبي

إذا نظرنا إلى تجربة نجيب محفوظ وفق مفهوم العالم السردي، سنجد أننا يمكن تناولها من زوايا عديدة، تعبر عن أبعاد التجربة بعمقها الزماني الممتد إلى أكثر من سبعين عامًا، فقد بدأ أولى أعماله عام 1932م، بترجمة فصول من كتاب "مصر القديمة"، ثم بدأت أعماله السردية في العام التالي 1933م بخمس روايات تاريخية عن الحقبة الفرعونية من مثل: عبث الأقدار، كفاح شعب طيبة، رادوبيس، وقد تمثّل "محفوظ" خلالها بتجربة الكاتب الإنجليزي "والتر سكوت" الذي كتب تاريخ بريطانيا في أربعين رواية، وبالفعل أخرج محفوظ من التاريخ الفرعوني أربعين موضوعًا، وأراد أن يؤرخ لمصر الفرعونية بها. لابد أن نشير هنا إلى القناعة الفكرية التي أطّرت فكر "محفوظ"، وهو إيمانه بمفهوم الأمة المصرية الذي يجعل الانتماء في أولياته وأسسه مقتصرًا على مصر: المكان والتاريخ والشعب، اتساقًا مع مفهوم الدولة الوطنية الحديثة، القائمة على شعب متجانس له حدود معروفة وتاريخ عميق، فأراد أن يوثق ذلك، وتكون جهوده تغنّيا بالتاريخ المصري الفرعوني الضارب في أعماق التاريخ، فيتوقف عند البطولات والأبطال فيه وهو في مرحلته التاريخية لم يتجه مثلاً إلى العصر القبطي أو الإسلامي، وربما يكون إيمانا منه بأن الجذور الأساسية لمصر (الوطن والأمة والشعب) تعود إلى الفراعنة في الأساس، وما دخل عليها بعد ذلك إنما هو حادث على التكوين.

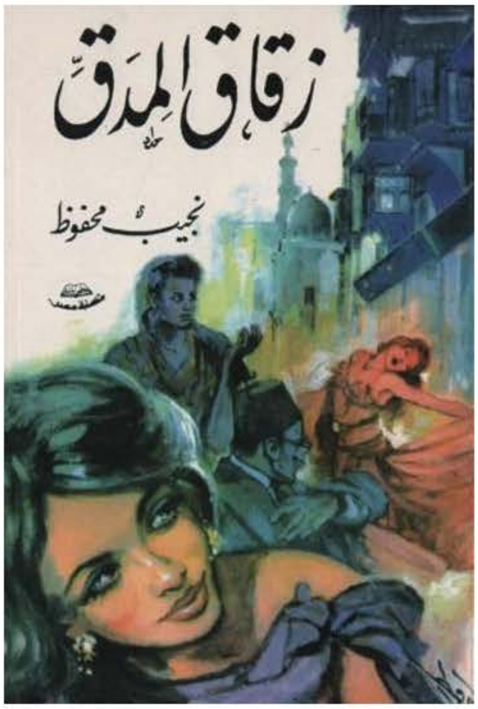
وجدير بالذكر، أن تلك القناعة كانت ملازمة لمحفوظ طيلة حياته، حتى مع إيمانه بالاشتراكية العلمية (الماركسية)، فلم يجد تعارضًا بينهما، فمفهوم الأمة المصرية انتماء مكاني وشعبي وتاريخي، والاشتراكية العلمية رؤية سياسية اقتصادية سادت في جيل المثقفين متأثرين بانتشار هذا الفكر عالميًا.

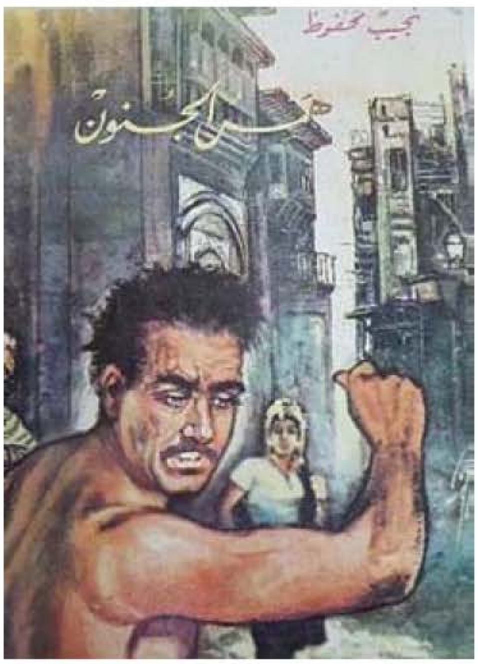
وفي الوقت نفسه، فإنه لم يتحمس كثيرًا أو قليلاً لحقبة القومية العربية، وشعاراتها العديدة، وإن لم يجاهر بذلك إلا في عهد السادات، ولكنه لزم الصمت في عهد عبدالناصر حتى وفاته عام 1970، حيث انضم إلى توفيق الحكيم في معارضته للتجربة الناصرية واعتباره أنها كانت مرحلة غيبة عن الوعي، تحت إعلام أحادي، يروج لفكر واحد وزعيم واحد وحزب واحد، بغض النظر طبعًا عمّا يُقال عن رغبة توفيق الحكيم نفسه في الاقتراب من سلطة الحكم الجديدة والمتمثلة في عهد السادات، فالقضية في النهاية أن هذا الجيل تربى في حقبة ليبرالية أيام الملكية.

ثم تأتي المرحلة الثانية ممثلة في رواياته ومجموعاته القصصية الواقعية من مثل: القاهرة 30، بداية ونهاية، زقاق المدق، خان الخليلي ومجموعاته القصصية: همس الجنون، والسراب، ثم ثلاثيته الشهيرة: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، ونلاحظ اعتناءه الشديد بالتفاصيل المكانية والتأريخ الزمني للأحداث السياسية بدءًا من ثورة 1919م وانتهاء بأحداث 1952م، منتصرًا لفكره الاشتراكي في التغيير المجتمعي، كما هو واضح في إيمان بطل الثلاثية بالثورة واشتراكيتها.

وعندما ننظر في هاتين المرحلتين، ينبغي ألا نظن أنهما كانتا مكرستين لهذه التوجهات المذكورة، بل الأمر هنا على المجمل، فالروايات التاريخية تخللتها مجموعته القصصية: "همس الجنون" وهي واقعية التوجه، واتجاهه الواقعي لم يقتصر على ذاك التوجه، وإنما شمل الحرص على الفسيفساء الاجتماعية، بمعنى الدقة في عرض تفاصيل الحياة اليومية والمعيشية في أحياء القاهرة القديمة، والتعرض لشخصيات الناس من الطبقة البسيطة والمتوسطة والثرية أيضًا. ولاشك أن "محفوظ" كان بارعًا في سرده، والغوص في أعماق شخصياته ومجتمعه بتياراته الفكرية، مما يجعل أدبه في هذه الحقبة وثيقة سوسيولوجية بامتياز، أي يمكن قراءته ضمن المنهج الاجتماعي في النقد. أيضًا، نجد فرادة في بعض رواياته، مثل رواية "السراب"، وهي رواية نفسية واقعية بامتياز، لأنها مستندة على عقدة "أوديب" حول الولد الذي عشق أمه، وتعلق بها في عقله الباطن فلم يستطع أن يقيم علاقة زوجية ناجحة. غاص السارد في أعماق المجتمع من الطبقة المتوسطة التي عاشت في الأحياء القاهرية الجديدة وقتئذ مثل العباسية ومصر الجديدة، وتعرض لاندماج الأتراك في المجتمع، وامتزاجهم مع المصريين وغير ذلك. ولو نظرنا إلى السمات الأسلوبية في أدب محفوظ في تلك الحقبة، سنجد ثراء قاموسه اللغوي، وبراعته في الوصف المكاني، وبناء الشخصيات، واحتفاله بالبلاغة في صياغته، وحرصه على التفاصيل، مما يشعرنا بالملل وبطء الزمن السردي، وتقليدية بعض الروايات، فرواية زقاق المدق تتحدث عن انحراف بطلتها "دوسة" وتطلعها إلى حياة الثراء، فكانت النتيجة سقوطها في براثن الرذيلة وحياة الليل، وهو نفس ما نجده في رواية بداية ونهاية، ولكن البراعة السردية المتمثلة في بناء الشخصيات وتنوّعها، وعرضه لنماذج كثيرة من المجتمع وطبقاته، جعل روايته ميدانا لتلاقي شرائح اجتماعية وفكرية واسعة، ومن ثم تتسع لتكون عباءة سردية (وهذا التعبير لنجيب محفوظ نفسه وهو يصف ألف ليلة وليلة) للمكان والزمان والإنسان والأحداث، بالإضافة إلى الخلفية السياسية التي تفرض حضورها.

المرحلة الثالثة عند "نجيب محفوظ" يمكن أن نصفها بالواقعية النقدية، وفيها يتخلى عن التبشير بالواقعية الاشتراكية، بعدما شاهد تطبيقها في التجربة الناصرية، وعاصر مظاهر الخلل والأخطاء والمتمثلة في الاستبداد السياسي وتأليه الفرد والاقتصار على تنظيم سياسي واحد ممثلاً في الاتحاد الاشتراكي، وكذلك الإعلام





القناعة الفكرية التي أطّرت فكر "محفوظ"، وهو إيمانه بمفهوم الأمة المصرية الذي يجعل الانتماء في أولياته وأسسه مقتصرًا على مصر: المكان والتاريخ والشعب، اتساقا مع مفهوم الدولة الوطنية الحديثة، القائمة على شعب متجانس له حدود معروفة وتاريخ عميق



الموجه، والتضليل الشعبي، ومن ثم هزيمة 1967م. وبالرغم من استفادة "محفوظ" الذاتية في هذه الحقبة بتوليه مناصب عديدة منها رئيس جهاز السينما، ولكنه سجل موقفه الفكري والسياسي في أدبياته، مثلما نرى في رواية "السمان والخريف" المعبرة عن ضياع نخبة حقبة الملكية، ورواية "ميرامار"، ومجموعته القصصية "تحت المظلة"، ثم إدانته الصريحة للنظام السياسي والتعذيب في روايته "الكرنك" ويُحمد لنجيب محفوظ في هذه الأعمال صراحته مع نفسه كمبدع وإنسان، فأدان وشجب على قدر ما وسعه من حيل فنية ورمزية، لتجربة بنى الكثيرون عليها الآمال، وانخدعت بها شرائح عريضة من المصريين والعرب، ولكن سرعان ما تهاوت، بسبب سطوة أجهزة السلطة، والتضليل الإعلامي، رصد محفوظ أوجه الخلل وأسباب الضياع، معلنًا أن القضية ليست شعارات ولا سياسات عليا تتبناها الدولة، بقدر ما هي إعداد للشعب، وإبعاد المنافقين والمتسلقين وأهل الثقة عن صناعة القرار وقيادة الدولة، وتوفير الحريات لكل طوائف الشعب ورفض الإقصاء، ويمكن القول إن "محفوظ" أراد تماهي مع مجتمعه، وكانت عينه الإبداعية متراوحة بين السلطة والشعب، فجهود السلطة ليست في شعاراتها بقدر ما في أثرها على الشعب ذاته، من خلال رفع مستوى معيشته، وتوفير الحياة الكريمة له، وهذا ما أجمع عليه الناصريين، الذين أعماهم الزعيم "ناصر" ومشروعه القومي الاشتراكي، عن رؤية الواقع الحقيقي، ولكن الواقع في النهاية فرض نفسه بعد وفاة الزعيم.

> ويُحمد لنجيب محفوظ في هذه الأعمال صراحته مع نفسه كمبدع وإنسان، فأدان وشجب على قدر ما وسعه من حيل فنية ورمزية، لتجربة بنى الكثيرون عليها الآمال، وانخدعت بها شرائح عريضة من المصريين والعرب، ولكن سرعان ما تهاوت، بسبب سطوة أجهزة السلطة، والتضليل الإعلامي.

وتمثل المرحلة الرابعة التي بدأت في عقد السبعينيات من القرن العشرين مرحلة النضج الفني، خاصة أن "محفوظ" أحيل للتقاعد، وتفرغ للكتابة، كما في رائعته ملحمة "الحرافيش"، ثم تتابع أعماله: حضرة المحترم، أمام العرش، التنظيم السري، ليالي ألف ليلة، الباقي من الزمن ساعة، قشتمر، أصداء السيرة الذاتية.

الشاهد في هذه المرحلة أن محفوظ صفت لغته فتخلص كثيرًا من البلاغة التقليدية، واقتصر أسلوبه على وصف الحدث ورسم الشخصيات، لذا، صغرت حجم الروايات، واتسعت رموزه، وتعددت رسائل العمل الفكرية والشخصية، وقد احتلت روح الحكمة وتقييم حركة المجتمع ومآلاته، والتخلي عن التبشير بالاشتراكية العلمية، ومحاولته الاقتراب – بعض الشيء من التغييرات الاجتماعية التي شهدتها مصر في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وغير ذلك.

***

تلك رؤية طولية إجمالية، ولكن لو أعدنا النظر فيها بشكل عرضي سنجد أن هناك تقاطعات كثيرة معها، تتمثل في تنقل محفوظ بين أبنية روائية عديدة، فمن البناء التقليدي الذي يبدأ بمقدمات ثم تصاعد الأحداث إلى الذروة ومن ثم الانفراجة فيما يسمى البنية الأرسطية المتوارثة المكونة من عقدة وحل، كما نرى في رواياته الأولى حتى الصادرة في عقد الستينيات، ثم تحوّله إلى أبنية متعددة للشكل الروائي مثل الأصوات المتعددة كما في رواية "حكايات حارتنا"، فالرواة للحدث متعددون، والحدث يكاد يكون واحدًا، والبناء الملحمي في أجيال متتابعة كما نجد في "الحرافيش"، وما يمكن تسميه السرد الشفاف، الذي يقدم الحكمة بحوار مكثف مثل عمله "أصداء السيرة الذاتية"، وإن كان قد حافظ على الشكل التقليدي في روايته حضرة المحترم، التي بدأت بهدف للموظف الصغير بطلها وهو أن يكون رئيسًا لمجلس الإدارة أي شخص يطلق عليه "حضرة المحترم" وبالفعل يصل إلى ما أراد بعدما عاش أعزب بخيلاً، حالمًا بالكرسي، مرافقًا للعاهرات، ثم يصل إلى هدفه ولا يجد أمامه إلا صديقته المومس ليتزوجها، محاولاً إسعاد نفسه قبل فوات الأوان. والتجربة الأجمل في رأيي هي رواية ليالي ألف ليلة، لأنها تمثل منحى مختلفًا، حيث وظّف محفوظ فيها النص السردي الأشهر في التراث العربي وهو ألف ليلة وليلة، بادئا من زواج شهريار بشهرزاد وإنجابه منها، ومن ثم جمع أبرز شخصيات الليالي في مقهى واحد، مثل السندباد والإسكافي والصباغ وغيرهم.

واستحضار الجن، وإظهار حثالة النفوس، وتطلعات البشر الشهوانية، ببناء سردي جديد، وإن كان قد تم بلغة روائية حديثة، ولم يتماس مع أسلوب سرد ألف ليلة وليلة، بحيث ينقذنا لأجواء النص المتوارث. وقد تماهى نجيب محفوظ في هذه الرواية مع الاتجاه السائد في الحقبة السبعينية والثمانينية من القرن العشرين والمتمثل في توظيف التراث، واتخاذه قناعًا للتعبير عن حاجات فنية، ورسائل فكرية.

***

من التقاطعات الأفقية أيضًا، التي نلاحظها في تجربة "محفوظ" الاتجاه الصوفي الواضح، والذي جاء على بعدين، والغريب أنهما غير متتابعين بمعنى أنهما يتواجدان في مجمل التجربة، لا ينفي أحدهما الآخر: البعد الأول: التعامل مع الدين بوصفه تراثًا صوفيًا متوارثًا، ينحصر في زيارة الأضرحة، وشيوخ الصوفية القائبين في الملكوت، والمنفصلين عن الحياة اليومية ومشاكل الناس، مكتفين بترديد أشعار صوفية عالية الرمزية، وأحيانا بالفارسية، أو ترديد عبارات غامضة، ويمكن أن نسميه "التمثيل الشائع الغامض للإسلام" والذي يحصره في طقوس صوفية ومظاهر بدعية، بعيدًا عن لب الإسلام نفسه، وهو ما عاشه نجيب محفوظ نفسه في أحياء القاهرة القديمة في عصره، وهذا أمر متكرر في كثير من رواياته، وتكاد شخصية الولي المغيب أن تكون تيمة أساسية في كل رواية.

البعد الثاني: الشك، وذراه في قالب رمزي في رواية "أولاد حارتنا"، على نحو ما هو معروف في شخصية الجبلاوي، أو في البحث عن الرب/ الأب كما في رواية قلب الليل، وفي تساؤلات سعيد مهران في روايته اللص والكلاب، ودائمًا كان هذا الهاجس حاضرًا على ألسنة أبطاله، وهم يتوجهون نحو مشايخ الحضرة الصوفية من أجل الحصول على إجابة شافية حول مشكلات الدنيا بفقرائها واستبداد أغنيائها.

أيضًا، هناك ملاحظة واضحة على عالم محفوظ، تتمثل في تمكنه السردي وتجديده في قالب الرواية العربية، بحيث بأننا نؤرخ بمرحلة ما قبل وما بعد محفوظ، وفي نفس الوقت نجد عدم تجديده بالشكل المطلوب في القصة القصيرة، فهناك مجموعات قصصية، صيغت قصصها القصيرة بنفس روائي، كأنها فصل من رواية غير مكتملة، مثل مجموعته "حكاية بلا بداية ولا نهاية"، وكذلك: دنيا الله، والتنظيم السري، وفي الأخيرة، ورغم صدورها في مرحلة متأخرة في حياة محفوظ ولكنها تقليدية الصياغة والفكرة، وإن كان قد تفوق على نفسه في مجموعته القصصية "تحت المظلة"، ففيها قصص قصيرة عالية المستوى مثل شهر العسل.

أيضًا، هناك ملحوظة نجدها بوضوح في جلّ أعماله السردية، وتتمثل في الحوار ذي المستوى الواحد، بمعنى أن الحوار مصاغ بأسلوب السارد/ المؤلف نفسه، لا يعبر عن مستوى ثقافة الشخصيات ولا شريحتها الاجتماعية، فالحوار مثلاً في روايته زقاق المدق واحد في مستواه، فكلمات البطلة "نوسة" تشبه كلمات سائر الشخصيات، كلها على درجة واحدة من الفصاحة، لأن محفوظ أخذ على نفسه عهدًا ألا يصوغ حوارًا إلا بالفصحى، وهذا جيد، ولكن كان ينبغي تنويع مستويات الحوار ليكون قريبًا من مستوى أفكار وألسنة شخصياته، خصوصًا أنه عبر عن شرائح اجتماعية شعبية، جنبًا إلى جنب مع المثقفين والنخبة.

أما عن دائرته المكانية فيمكن أن نقول أنها محصورة في القاهرة المدينة: بأحيائها الشعبية القديمة، وأيضًا ضواحيها الجديدة، ثم يتماس مع الريف، وإن كان قد اقترب من شواطئ الإسكندرية بحكم قضائه عطلته الصيفية فيها بشكل ثابت، وإن تماس مع التاريخ فهو يتمسك أيضًا بالعاصمة كما نجد في روايته عبث الأقدار والملك خوفو باني الهرم الأكبر أو في طيبة العاصمة القديمة.



***

تظل تجربة نجيب محفوظ أساسًا لكل من أراد أن يتعرف على السرد العربي المعاصر، فهو عالم زاخر، أشبه بالبحر المتلاطم، شواطئه معلومة، ولكن أمواجه تحمل جديدًا، في كل مد لها، ولا يمكن الاستغناء عنها مثلما لا يمكن اختزالها في مرحلة من مراحلها، لأن ثراءها يلزمنا بقراءتها.



الشعرية في رواية ليلة التنبؤ لبول أوستر

يعرف الروائي التشيكي ميلان كونديرا الرواية بأنها "شعرٌ مضادٌ للغنائية" (فن الرواية: ميلان كونديرا، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الأهالي، دمشق ـ سورية، ط1، 1999، ص 149).



د. مازن الناصر

باحث في الأدب العالمي - سورية

يعرف الروائي التشيكي ميلان كونديرا الرواية بأنها "شعرٌ مضادٌ للغنائية" (فن الرواية: ميلان كونديرا، تر: بدر الدين عرودكي، دار الأهالي، دمشق- سورية، ط1، 1999، ص 149) ويقصد بذلك أن يبتعد الروائي عن الذاتية والأحكام المطلقة بغية تحقيق ما يسميه حكمة الرواية التي تتجسد في روح الفكاهة؛ فالرواية بوصفها فنًا أدبيًا لم تولد من روح النظرية وإنما من روح الفكاهة. والفكاهة حسب كونديرا ليست نوعًا من الضحك أو السخرية أو الهجاء وإنما هي نوعٌ من الهزل يكشف الروائي بوساطته عن "العالم في غموضه الأخلاقي، وعن الإنسان في قصوره العميق في الحكم على الآخرين. الفكاهة: النشوة التي تثيرها نسبية الأشياء الإنسانية، المتعة الغريبة المتحدرة من اليقين بأنه لا يوجد يقين" (الوصايا المغدورة: ميلان كونديرا، ترجمة: معن عاقل، دار الأوائل، دمشق-سورية، ص11)

وعلى هذا الأساس يمكن أن نبني قراءتنا رواية ليلة التنبؤ لبول أوستر (ترجمة محمد هاشم عبدالسلام وإصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت) محاولين أن نبين أبرز سمات شعريتها.

يبدأ الروائي بول أوستر الذي ولد سنة 1947 في نيوجيرسي في الولايات المتحدة الأمريكية روايته بمحاولة شخصية (سدني أور) أن يكتب رواية منطلقًا من فكرة وردت في رواية (الصقر المالطي) للكاتب الأمريكي (داشيل هاميت) الذي يتحدث فيها عن رجلٍ كان ماشيًا "ذات يوم في طريقه لتناول وجبة الغداء، سقطت عارضة من ارتفاع عشرة طوابق على مسافة

قريبة من رأسه كانت سوف تسحقه لكن هذه العارضة لم تصبه" ص28

أثرت هذه الحادثة في الرجل الذي أدرك عشوائية الحياة ومصادفاتها الغريبة؛ لذا يقرر أن ينهي حياته القديمة ويبدأ حياة جديدة. فيترك عائلته ومدينته ويسافر إلى مدينة أخرى تاركًا خلفه كل شيء.

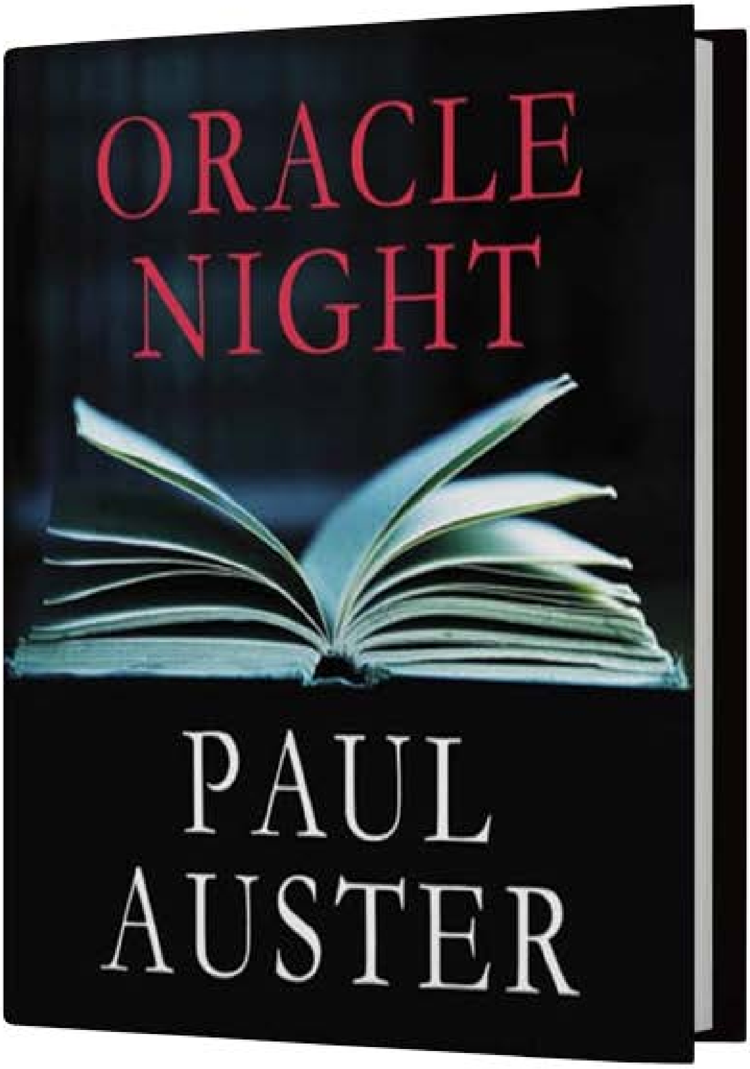
وبناءً على هذه القصة يبدأ الكاتب (سدني أور) بكتابة روايته التي تتحدث عن رجل اسمه (بوين) يعمل محررًا في إحدى دور النشر. يتعرض لحدث يشبه حدثَ رواية (الصقر المالطي) إذ يسقط (مزراب) إحدى البنايات عندما كان بوين ماشيًا، فتصاب يده. وبعد أن يعي ما حدث له يعتقد بأن حياة جديدةً كُتبت له؛ لذا يقرر أن ينسى حياته الماضية. فيذهب مباشرةً إلى المطار، ويختار مصادفةً مدينة (كانساس سيتي) ليبدأ بها حياته بعيدًا عن زوجته وعمله. يأخذ معه مخطوط رواية (ليلة التنبؤ) التي كتبتها روائيةٌ مشهورةٌ في عشرينيات القرن العشرين.

يواجه بوين في مدينة (كانساس سيتي) صعوبات كثيرة لكنه يصرُّ على متابعة مغامرته إلى أن يقع في مأزق كبير؛ إذ يجد نفسه محبوسًا في غرفة محصّنة ضد القنابل الذرية. ولأن الكاتب لم يجد وسيلةً أو ذريعةً يستطيع من خلالها أن يخرج (بوين) من حبسه يقرر أن يتخلى عن مشروع روايته.

أما فيما يخص رواية (ليلة التنبؤ) التي أخذها (بوين) معه فتتحدث عن ملازم بريطاني اسمه (فلاج) أصيب بالعمى في الحرب العالمية الأولى بيد أن هذه الإصابة وهبته موهبة التنبؤ، وهي نعمةٌ ونقمةٌ في الوقت نفسه لأنه كان يعرف المأساة قبل وقوعها (مثل موت أمه).

يحب (فلاج) فتاةً تبادله الحب لمدة سنتين، وقبل عرسهما بليلة يصاب بنوبة من نوبات التنبؤ يعرف من خلالها أن حبيبته سوف تخونه بعد زواجهما، وهنا تكمن المأساة. فالحبيبة لم ترتكب الخيانة في الواقع لأنها لم تلتق بالرجل الذي سوف تخون زوجها معه. ومن ناحية أخرى يرى أن الزواج منها سيكون تصرفًا يفتقر إلى الحكمة، ولاسيما أن النبوءات كانت صادقة. يعيش عذابات صعبة إلى أن يجد نفسه غير قادرٍ على تحملها لتنتهي مأساته بالانتحار.

إن البنية السردية التي تحتضن كلَّ هذه المستويات من السرد تتجسد في أحداثٍ يومية يخبرنا بها الكاتب (سدني أور) نعرف من خلالها إشكالية علاقته بزوجته (جريس) من جهة وعلاقته بصديقه الكاتب المشهور (جون تروس) من جهةٍ أخرى، فضلاً عن علاقة الأخير بزوجته.



تتبدى أول سمة من سمات شعرية رواية (ليلة التنبؤ) من خلال ظاهرة التناص التي أضفت على الرواية بعدًا جماليًا وأدت وظيفةً مهمةً تمثلت في تراص الأفكار وانسجامها، وهذا ما جعل الحبكة متينة ومحكمة. وعلى الرغم من اهتمام الروائي بعنصر التشويق اهتمامًا كبيرًا إلا أن ذلك لم يحل دون متانة الحبكة، لا بل استطاع من خلاله أن يجذب القارئ ويشد انتباهه بغية معرفة النهاية التي ستؤول إليها القصصُ المعلّقةُ داخل الرواية.

ومما زاد من شعرية (ليلة التنبؤ) وجماليتها حرصُ الروائي على إبراز عنصر المفاجأة في روايته، وقد تجلى ذلك في أكثر من موضع، من ذلك على سبيل المثال: مفاجأة القارئ بإنهاء قصة (بوين) بعد أن عجز الكاتب (سدني أور) عن إكمالها بسبب يأسه في إيجاد حلٍّ لمأزق بطلها، ولعل في ذلك رمزية تشير إلى عجز الإنسان في هذا العالم ومحدودية إمكاناته.

وكذلك تبدت الشعرية في تقنية الرواية داخل الرواية. كما تبدت في الإحالات الهامشية التي دعمت المتن الروائي، وأسهمت في تفسير بعض القضايا والمواقف.

بيد أن أهم ما يميز شعرية الرواية -حسب زعمنا- يتجسد في روح الفكاهة وفق مفهوم كونديرا للفكاهة؛ فالرواية أثارت أسئلة كثيرة، وطرحت إشكاليات عميقة من شأنها أن تنأى بالقارئ عن إصدار أحكام مطلقة، وهذا ما يؤكد حرص الروائي على جعل نصه مفتوحًا أمام احتمالات مختلفة، وتأويلات متباينة، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى إشكالية العلاقة بين (جريس) زوجة الكاتب (سدني أور) والروائي المشهور (جون هوس) فالقارئ لا يستطيع أن يكون موقفًا فيما يخص هذه العلاقة، إذ يجد نفسه أمام احتمالات مختلفة: هل كانت بينهما علاقة غرامية وهذا يعني خيانتهما للزوج والصديق أم أن هذه العلاقة بريئة كعلاقة الأب بابنته. وعلى الرغم من أن الروائي قد أوحى للقارئ من خلال بعض المواقف بوجود علاقة حبٍّ بينهما إلا أن ذلك يبقى ضمن دائرة الشك.

وكذلك يمكن أن نشير إلى مأزق (بوين) الذي حال دون إكمال رواية الكاتب (سدني أور).

ختامًا، تجلت الشعرية في مختلف عناصر البنية السردية لرواية (ليلة التنبؤ) وهذا ما جعلها نصًا حداثيًا مفتوحًا برزت فيه حكمة الرواية من خلال حرص الروائي على النأي بروايته عن الذاتية والأحكام المطلقة.

تتبدى أول سمة من سمات شعرية رواية (ليلة التنبؤ) من خلال ظاهرة التناص التي أضفت على الرواية بعدًا جماليًا وأدت وظيفةً مهمةً تمثلت في تراص الأفكار وانسجامها، وهذا ما جعل الحبكة متينة ومحكمة.



الترجمة ودورها في تقارب الحضارات



د. عمر عثمان جبق

قسم الآداب والتربية

كلية المجتمع – جامعة الملك سعود

الرياض

لا تخفى على أحد أهمية الترجمة بين اللغات المختلفة؛ فكثير من العلوم والمعارف والعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية وغير ذلك من الأنشطة والمفاهيم والأفكار الإنسانية يتم نقلها بين مختلف الثقافات والبلدان والشعوب من خلال الترجمة؛ ليتم التعارف والتقارب بينها تصديقًا لقوله تعالى في سورة الحجرات الآية (13) ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ﴾. ففي هذه الآية دلالة واضحة على أنّ الناس مختلفون، وأنهم شعوب وقبائل متباعدة جغرافيًا وفكرياً وأنّ الله، جلّ في علاه، قد جعل هذا الاختلاف في اللون واللسان والتفكير ليشجّع الناس على التعارف فيما بينهم؛ فلولا اختلافهم في اللغة والعرق والعادات والتقاليد، وغيرها من الفوارق، لما كان هناك حاجة للتعارف في المقام الأوّل؛

ومنذ فجر التاريخ وبداية التواصل البشري بين مختلف الشعوب والقبائل في أرجاء المعمورة القريبة والبعيدة كانت هناك حاجة ماسّة لوجود مترجمين يتقنون أكثر من لغة لإيصال الرسائل الشفهية والمكتوبة بين مختلف الشعوب والقبائل؛ فيتم التواصل وتتحقق غايات هذا التواصل المختلفة بدءًا من حالات الحرب والصلح والسلم والمعاهدات وتبادل الأسرى وغيرها من قضايا تتعلق بالحروب والهيمنة، وانتهاءً بجهودهم في نقل العلوم والمعارف والخبرات في مختلف ميادين العلوم والمعرفة لتحقيق الازدهار والتقدم والرفاهية للإنسانية جمعاء؛ فكان دورُ المترجم، بالإضافة لكونه رسولاً مبتعثًا من زعيم قبيلته أو حاكم منطقته أو بلده، دورَ الوسيط الثقافي الذي يسهّل التواصل والتقارب بين مختلف الثقافات والبلدان. وكان الرحّالة والتجّار يقومون بالترجمة أنفسهم كونهم كانوا كثيري السفر والاحتكاك بشعوب وثقافات عديدة مما مكّنهم من إتقان أكثر من لغة، إلى جانب لغاتهم الأمّ. فنقلوا جوانب كثيرة من ثقافاتهم الأمّ إلى بلدان أجنبية سافروا إليها، ونقلوا جوانب كثيرة من ثقافات أجنبية إلى شعوبهم وبلدانهم وثقافاتهم.

ومع تقدم العلوم والمعارف وانتشار تكنولوجيا

المعلومات في عصرنا الرقمي سريع التحوّل والتطور مما سهّل حفظ العلوم والمعارف وسرعة نقلها، ازداد الطلب على المترجمين المحترفين للمساهمة في نقل هذه العلوم والمعارف إلى اللغات الحيّة في مختلف البلدان بحيث تنهل الإنسانية جمعاء من تلك العلوم والمعارف، وتحقق التطوّر والازدهار المنشود. وعلى الرغم من تطوير برامج حاسوبية للترجمة الآلية، إلا أنّ الاستغناء عن المترجمين المحترفين، حتى يومنا هذا، مستحيل وغير ممكن وذلك لأنّ الترجمة تحتاج لفهم الكلام المراد نقله إلى لغة أخرى في السياق المحدد وحسب خصائص اللغة المنقول منها والمنقول إليها؛ بالإضافة إلى الأبعاد الثقافية لكلّ لغة. وهذه الاعتبارات لا يمكن للترجمة الآلية التي تنتجها برامج الحاسوب الآلي وتطبيقات الأجهزة الذكية الإحاطة بها وتمييزها كما يفعل المترجم المحترف.

ومن المعروف أنّ المترجم المتمكّن والمتمرّس يسعى دائماً لتطوير مهاراته وأدواته المختلفة، ورفع وعيه بالثقافات الأخرى حتى يتمكّن من التغلب على التحديات والصعوبات الثقافية التي تعترضه أثناء الترجمة من لغته الأمّ إلى لغة أجنبية أو العكس. ومع تنوّع نظريات الترجمة الأكاديمية التي يستند معظمها إلى ترجمات منشورة هنا وهناك بلغات مختلفة يبقى السؤال الأزلي: هل ينبغي للمترجم أن يترجم حرفيًا أم احترافيًا؟ بمعنى، هل يستبدل كلمات النص الأصل بكلمات من اللغة المنقول إليها كلمة بكلمة؟ أم أنه يركّز على نقل المعنى المقصود من النص الأصل، وينقله بطريقة احترافية بعيدة عن استبدال كل كلمة في النص الأصل بكلمة ترادفها في المعنى من اللغة المنقول إليها؟ من خلال التجربة الشخصية يمكنني القول ــــ وعلى مبدأ خير الأمور أوسطها: إنّ المترجم المحترف هو الذي يحاول جاهدًا تحقيق توازن نسبيّ قدر المستطاع بين هاتين الطريقتين من الترجمة بحيث يُبْقي على بعض خصائص النصّ الأصل وجمالياته، ويراعي قواعد وخصائص اللغة المنقول إليها؛ فيبقى النصّ المترجم غريبًا نوعًا عن اللغة المنقول إليها، مع مراعاة قواعدها وجمالها في الوقت ذاته. مع التأكيد على أنّ الثابت في الترجمة هو المعنى، والمتغيرات هي المفردات والأسلوب الشخصي للمترجم.

يستطيع المترجم أن ينوّع مفرداته وأسلوبه في الكتابة كيفما يشاء، ولكنه لا يستطيع تنويع أو تبديل المعنى لأنّ المعنى ثابت لا يتغيّر، وأي محاولة من المترجم تُفضي إلى تغيير هذا الثابت هي محاولة محكوم عليها بالفشل والخطأ الذي قد يودي في بعض الأحيان بحياة مرتكبه – المترجم في هذه الحالة! وهناك حالات ذكرها التاريخ

الترجمة عامل مساعد على التقريب بين مختلف البلدان والثقافات لأنها تساهم في جعل الغريب وغير المألوف في ثقافة ما أو بلد ما مستساغًا ومألوفًا فيه من خلال ترجمة أعمال أدبية وكتب علمية متنوعة أجنبية إلى اللغة المحلية؛ وهذا بدوره يحدّ من انتشار ظاهرة فوبيا أو رُهاب الأجانب ومعاداتهم

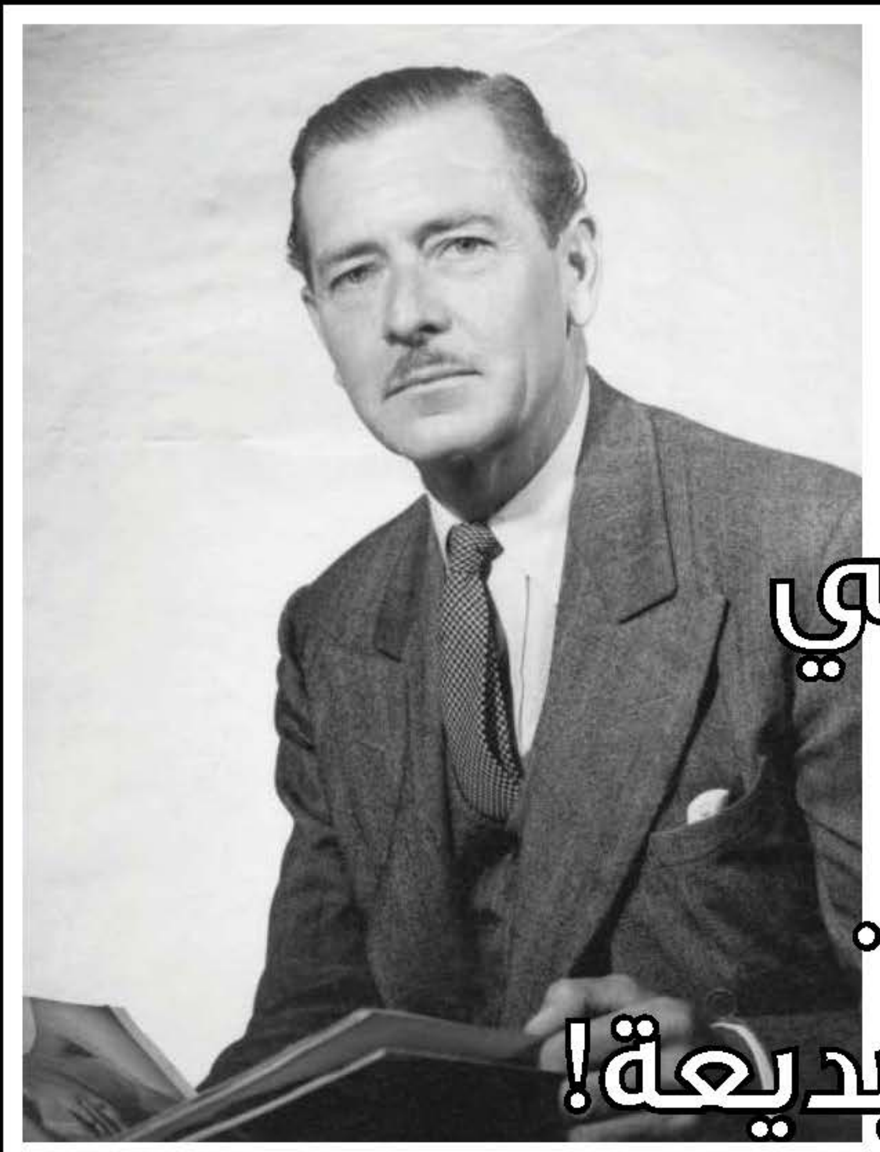
عن مترجمين قضوا بسبب تغيير مقصود أو غير مقصود في المعنى، من أمثال مترجم الإنجيل البريطاني وليام تندال (William Tyndale) 1490 – 1536 وابتن دولية Etienne Dolet باحث ومترجم فرنسي (1509م – 1546م) اللذين حُكم عليهما بالموت بسبب ما رأت الكنيسة أنه خطأ فادح في الترجمة يرقى لمستوى الكفر والتجديف 39 – Munday، 2016:38. على المترجم أن يتحرى الدقة في الترجمة، وألا يفرّط في نقل المعنى المقصود إلا في حالات استثنائية ذات حساسية دينية أو سياسية قد تتسبب في نشوب نزاع أو إشكال أو أزمة ما تضرّ به أو بالمجتمع المستهدف أو بالبلد المترجم عنه أو إليه.

وتقع على المترجم مسؤولية المساهمة في التقارب الثقافي بين مختلف الثقافات من خلال اختياره ترجمة أعمال أدبية واجتماعية وفلسفية وعلمية تعكس تجارب وموضوعات ومفاهيم إنسانية عامّة تشترك فيها كل الثقافات والشعوب. ومن خلال التجربة الشخصية في ترجمة أعمال أدبية قديمة أمثال مسرحيات من طيبة اليونانية: مأساة الملك أوديب للكاتب المسرحي اليوناني سوفوكليز 2018 (Sophocles Jabak،) ويهودي مالطا للكاتب المسرحي البريطاني كرستوفر مارلو 2016 ،(Christopher Marlowe Jabak)، وغيرها من الأعمال الأدبية التي قمت بنقلها إلى اللغة العربية، وجدت أن هذه المسرحيات تعالج قضايا إنسانية عامة قد لا يختلف حولها شخصان من بلدين وثقافتين مختلفتين. من منا لا يمقت الرذيلة والشرّ؟ ومن منا لا يحضّ على الفضيلة والخير؟ وهناك أعمال أدبية كثيرة لأدباء عرب كبار من مختلف الحقب التاريخية تمّت ترجمتها إلى لغات حية كثيرة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية وغيرها تعالج قضايا وموضوعات إنسانية عامة؛ كالحبّ والانتقام والحرب والسلم والأمانة والصدق والخيانة والغش وغيرها من الموضوعات الإنسانية التي لا يمكن فصلها عن أي مجتمع إنساني في أرجاء المعمورة. وهنا يكمن دور المترجم الفطن الذي يسعى لنقل هذه التجارب والموضوعات الإنسانية العامّة بين مختلف البلدان والثقافات فيحقق بذلك التقارب الحضاري أو الثقافي بين شعوب البسيطة على اختلاف ألوانهم وألسنتهم ومشاربهم الاجتماعية والفكرية والدينية والسياسية وغيرها.

يمكننا القول مما سبق ذكره إنّ الترجمة عامل مساعد على التقريب بين مختلف البلدان والثقافات لأنها تساهم في جعل الغريب وغير المألوف في ثقافة ما أو بلد ما مستساغًا ومألوفًا فيه من خلال ترجمة أعمال أدبية وكتب علمية متنوعة أجنبية إلى اللغة المحلية؛ وهذا بدوره يحدّ من انتشار ظاهرة فوبيا أو رُهاب الأجانب ومعاداتهم، وينبغي للمؤسسات الحكومية، على وجه الخصوص، رعاية المترجمين وتقديم الدعم المالي والمادي والمعنوي لهم حتى يتمكنوا من المساهمة أكثر في نقل العلوم والمعارف بين مختلف البلدان والثقافات؛ مما يدفع عجلة التقدّم والازدهار على المضي بوتيرة أسرع على كافة الأصعدة، وهذا سينعكس إيجابًا على تعزيز التقارب الثقافي بين مختلف البلدان.

المراجع:

1. Jabak. O. 2016. Arabic Translation of the Jew of Malta. Lulu Publishing: United States.
2. Jabak. O. 2018. Arabic Translation of Sophocles Theban Plays. Lulu Publishing: United States.
3. Munday. J. 2016. Introducing Translation Studies: Theories and applications. Routledge: London and New York.



الرحالة والدبلوماسي البريطاني "دي جوري" .. في قصر البديعة!



عرفه عبده علي

كاتب ومؤرخ - مصر

كلما ازددت شغفًا بأدب الرحلات، ازددت قناعة بأن مركز الانبهار الحقيقي لرحالة الغرب كان في جزيرة العرب .. حيث الحياة المطلقة بين الرمال المتعددة الألوان وفضاء ممتد بلا حدود! ..ومعظم هؤلاء الرحالة تركوا لنا مدونات عن عهد العاهل العظيم "عبد العزيز" تناولوا فيها تفاصيل من الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية؛ شكلت مصدرًا بالغ الأهمية في كتابة تاريخ المملكة .. وكانت رحلات الرحالة والدبلوماسيين البريطانيون أبرز اسهامات "العصر الفيكتوري" ..أخص منهم "دي جوري " الذي اعتمد أسلوب الوصف العلمي القائم علي المشاهدة ودقة الملاحظة ..

كان الكابتن "جيرالد دي جوري" ضابطًا بريطانيًا عمل في السلك الدبلوماسي، وتنقل في عدد من الدول العربية .. عمل في جدة والكويت والعراق وشغل منصب وكيل سياسي في الكويت خلال الفترة 1936 – 1939م، كما شغل منصب قائم بالأعمال لدى الوصي على العراق عام 1941م، زار الرياض عدة مرات في الأعوام 1934، 1935، 1939، 1940م وكانت زيارته الأولى للرياض بصفته مبعوثًا لوزارة الخارجية البريطانية لمناقشة بعض القضايا السياسية مع الملك عبد العزيز .. أما زيارته الثانية للرياض التي تمت في عام 1935م فكانت بصفته مرافقًا للوزير المفوض البريطاني في جدة مستر "اندرو ريان" الذي قدم للرياض باسم الملك البريطاني "جورج الخامس" ليمنح الملك عبد العزيز وسامًا بريطانيًا رفيعًا اعترافًا به كحاكم مستقل يرتبط ببريطانيا بعلاقة دبلوماسية كاملة .. وكتب "دي جوري" كثيراً عن رحلاته وعن المملكة العربية السعودية وتجاربه بها.

كان وصوله إلي الرياض في التاسع عشر من مارس عام 1934م توجه إلى إحدى الخيام بالقرب من أسوار الرياض إلى أن وصل الشيخ "يوسف ياسين" السكرتير الخاص لجلالة الملك، الذي اصطحبه إلى منزله قرب البوابة الشرقية .. ثم رافقه عقب العشاء لمقابلة الملك عبد العزيز، حدثه الشيخ ياسين عن خدمة الطيران التي ستبدأ قريبًا، ونشاط شركة النفط الأمريكية "أرامكو"..



جيرالد دي غوري بالزي العربي



صورة جماعية مأخوذة في أول زيارة لوزير بريطاني أول إلى الرياض. من اليمين إلى اليسار، توفيق حمزة، وجيرالد دي غوري، وفؤاد حمزة، والسير أندرو ريان، والأمير سعود، والأمير فيصل، والأمير محمد، والأمير خالد. كان جيرالد دي جوري (1897–1984) ضابطًا عسكريًا بريطانيًا: كان الوكيل السياسي البريطاني في الكويت خلال ثلاثينيات القرن العشرين. الصورة التقطت بقلم سيريل عثمان قبل أن يذهب إلى قصر الضيافة حيث كان مرافقًا للوزير البريطاني المفوض في جدة مستر "أندرو ريان" الذي قدم للرياض باسم الملك البريطاني "جورج الخامس" 1935.



جانب من قصر البديعة في الرياض

وأشار إلى أسلوب الحياة الأوروبية في بيت الشيخ ياسين؛ ووصف الساحة المفتوحة الوحيدة أمام قصر البديعة "الذي يشبه القلاع. وقد كان هذا القصر القديم مقر القيادة العسكرية الشتوي للملك. يترك فيه عائلته فيما يخوض معاركه. ويتيه المرء في القصر أكثر مما يتيه في الشوارع المحيطة به" ..

وعند وصولهما إلى السطح، خلع الشيخ ياسين نعليه، ففعل دي جوري مثله، ووقف الحرس لتحيتهما، وعبر الردهة المضاءة بالقناديل .." شاهدت ابن سعود يقف منتصبًا بقامته المديدة" .. وكان حريصًا على تدوين ملاحظاته بشأن البرنامج اليومي للملك، فكتب:

"يعود الملك إلى قصره في البديعة بعد الغروب، وينصرف إلى أعماله، فيوقع الرسائل واحدة بعد الأخرى، ثم يعطيها إلى سكرتيره، كما يستقبل الزوار، ويصغي إلى عرض لأخبار العالم، ولا يصغي إلى الموسيقى إطلاقًا. وعند منتصف الليل بالتوقيت العربي يقرأ القرآن الكريم أو يستمع إلى قراءته، وبعد ذلك يقرأ بعض الأدعية وينام حتى الفجر حيث يقوم إلى تأدية الصلاة، وبعد ذلك يرتاح قليلاً، ثم يعمل حتى موعد صلاة الظهيرة، وبعد الظهر يعود إلى القصر الصيفي في وادي حنيفة المليء بالأشجار".

كما دون "دي جوري" انطباعاته عن رحلته الثانية إلى الرياض في عام 1354 هـ / 1935م حيث أشاد بتحسن طريق الرحلة، بالرغم من بعض المخاطر، وشاهد صواري المحطة اللاسلكية وبساتين النخيل وأسوار الرياض في طريقهم إلى "القصر الصيفي" ..

ثم يمضي بنا "دي جوري" في سرد انطباعاته حتى يوم الاحتفال بتقديم الوسام البريطاني وهدايا الملك "جورج الخامس" التي قدمها الوزير المفوض "أندرو رايان" إلى الملك عبد العزيز .. وأضاف: "عند مغادرتنا برفقة مسئولي القصر والحراس الذين جاؤوا معنا من الساحل شاهدنا عددًا من الناس قادمين من الواحات المجاورة في وقت متأخر على ابلهم وراجلين مسرعين عبر الطرق المؤدية إلى الرياض. وعند بوابة المدينة وفي المداخل الرئيسية للقصر وفي الأروقة وحجرات الانتظار تم ترتيب الحرس الملكي الذين اصطفوا كطريق لا نهاية له من الرجال"!

رحلات الصيد الملكية

حرص "دي جوري" على وصف الاستعدادات لرحلات الصيد الملكية في فصل الربيع فكتب: "يخرج الملك وحاشيته عند كل فصل ربيع للصحراء ليمكثوا فيها عدة أسابيع لممارسة الصيد، وعندما يعطي الملك الأمر المنتظر بتشوق منذ فترة يمتليء القصر بجلبة وفرح .. والمسئول عن الخيام عليه إعداد ما يقارب مئتي خيمة .. وهناك أولاً السرادقات البيضاء الكبيرة التي ترتبط ببعضها بممرات مسقوفة، مليئة بالسجاد والوسائد، مزينة بالحرير لاستخدام الملك، وهنالك العديد من السرادقات أصغر حجمًا مزينة بالحرير الدمشقي أو ملونة بنسيج هندي، كما أن هنالك الخيام ذات الجوانب المستديرة المزينة في أعلاها المخروطي بأطراف محاربة الشكل أو هي بدورها لها زخارف حمراء وزرقاء .. وأخيرًا هنالك خيام التابعين من البدو وهي سوداء مصنوعة من صوف الأغنام. وتقوم المطابخ الملكية بإعداد وتجهيز قدور الطبخ النحاسية الضخمة والعديد من أكياس الأرز والتوابل. ورئيس الصيادين الذين يصطادون بالصقور والمشتغلين بصناعة البنادق وصيانتها لهم أعمالهم التي في انتظارهم، ولمكتب الاتصالات أن يعد محطته اللاسلكية لتكون جاهزة. وأخيرًا يقوم الأمير الذي يقود القافلة الملكية بإصدار أمر التحرك إلى المكان الذي اختاره الملك".

وبشيئ من التفصيل سجل دي جوري انطباعاته عن الحفل الذي دعا إليه الملك في اليوم التالي بميدان سباق الخيل. اختتم بمأدبة وداع ملكية كبرى!

المكان المُغايِر في منظور ميشال فوكو



أ. د. سيدي محمّد بن مالك

المركز الجامعي مغنيَة - الجزائر

يعتقد ميشال فوكو، في نصّه "فضيّة أخرى"[1]، أنّ العصر الذي نعيش فيه هو عصر الفضاء بامتياز. وهذا لا يعني أنّ الإنسان، في العصور التي خلت، لم يرتبط بالمكان، ولم يصبُ إلى تمثّله وإدراكه؛ فقد انصرفت نظرة النّاس الواقعية، في القرون الوسطى، إلى تقديس المكان تارةً وتدنيسه تارةً أخرى، والتودد عنه حيناً وتركه عُرْضَةً للخطر حينًا آخر. كما انصرفت نظرتهم الكونيّة إلى المُقابلة بين المكان السّماوي والمكان الأرضي. وقد ظلّت هذه النّظرة التّصنيفية للمكان، إلى ثنائيات فضائية مُتعارِضة، قائمةً إلى يومنا هذا. على الرّغم من أنّ مُحاوَلة استيعاب تلك التّقابُلات لم تكن، في أغلب الأحيان، شعوريّة؛ فقد مضينا نُميّز، دون تأمُّل، وربّما نُفاضِل، من غير قصد، بين الفضاء الطّبيعي والفضاء الثّقافي، وفضاء الحياة الخاصّة والفضاء الاجتماعي، وفضاء العمل وفضاء التّسلية.

وسواء أكان تصنيفُ المكان ذو البعد الثّنائي اعتباطيًا أم مُتبصّرًا، فإنّ الإنسان المُعاصر أصبح مُنشغلاً بالفضاء أكثر، لارتباط حياته اليومية، في حلّها وترحالها، بمواقع emplacements مُختلفة أنشأتها المدَنيّة الحديثة، وأحدثها التّطوُّر العلمي والتكنولوجي، وأوجدتها القوّة والتّسلّط، نظيرَ المقاهي والميادين وأماكن الاستراحة والمستشفيات والسّجون ودُور الحضانة والمسارح وقاعات السينما ودُور العرْض ومواقف الحافلات والمطارات ومحطّات القطار والقطار نفسه. وقد تبدّى هذا الانشغال في عناية النّاس، عامّةً، بالمكان، واهتمام المتخصّص بعلمه وجماليّته ودلالته. هذه الدّلالة التي لاحت لغاستون باشلار والفينومينولوجيين من جهة، وميشال فوكو من جهة أخرى، في شكْل قيم ذاتية ومُتقابلة يتضح بها المكان، صيّرته مُفتّتًا وغيرَ مُنسجم معًا. غير أنّ الذي أهمّ ميشال فوكو هو اشتغال تلك القيَم في فضاء الخارج، وليس فضاء الدّاخل الذي احتفى به غاستون باشلار، مثل ما تُمثّله أفضيّةُ البيت والقبْو والسّقيفة والدُّرج والصّندوق والخزانة والعشّ والصَّدَفة والزّاوية والدّائرة[2].

وتتكشّف القيم التي تعمُر الفضاء، في منظور ميشال فوكو، من خلال وجود الإنسان الذي يمنح المواقع حيويةً وحياةً ومعنًى، ذلك أنّ الفضاء الذي ينتفي فيه حضور البشر، بغضّ الطّرْف عن طبيعة ذلك الحضور إنْ كان ثقافيًا (المسرح) أو علميًا (الجامعة) أو اجتماعيًا (البيت) أو اقتصاديًا (المؤسّسة) أو تجاريًا (السّوق) أو سياسيًا (دار البلدية) أو دينيًا (المسجد) أو ترفيهيًا (السيرك)، هو مُجرّد خلفية ساكنة ومكان بلا روح.

1 – المكان المثالي والمكان المُغاير:

من بين الأماكن التي شغلت ميشال فوكو، واستمالته بغرابتها وكيفية اشتغالها، تلك التي لها علاقة مُضادة مع الأماكن المُتجانسة les homotopies: علاقة قوامها إبطال الحضور السويّ، أو الذي ينبغي أنْ يكون، للإنسان، وقلْب أو تعطيل كلّ وشيجة مُعتدلة تربطه بالمكان. وتنقسم هذه الأماكن المُضادة إلى نوعيْن اثنيْن: أماكن مثالية utopies، وأماكن مُغايِرة hétérotopies: فأمّا الأماكن المثالية فهي ضربٌ من المواقع الخياليّة، التي لا كينونةَ لها، سوى في أذهان مَنْ يتصوّرون أو يتوهّمون أو ينشُدون أو يؤمنون بوجودها. وأمّا الأماكن المُغايرة فهي مواقع حقيقيّة، كثيرًا



ما تكون مؤقّتة، وغالبًا ما تكون مرفوضة من المجتمع أو السّلطة، يلوذ بها الإنسان مُضطرًّا (المصحّة العقلية) أو راضيًا (المكتبة) أو مارًّا (المطعم) أو مُسافرًا (الفندق) أو ثاويًا (المقبرة). ويزعم ميشال فوكو أنّ بين المكان المثالي والمكان المُغاير تداخُلاً، يجد تعبيرًا له في المرآة.

يقول ميشال فوكو واصفًا المرآة: "إنّ المرآة، على أيّ حال، مكانٌ مثاليٌّ، لأنّها مكانٌ من غير مكان. في المرآة، أرى نفسي حيث لا أوجد، في فضاء غير حقيقيّ ينفتح افتراضيًا خلف السّطح، أنا هناك، حيث لا أوجد، نوعٌ من الظلّ الذي يمنحني إمكانًا للظّهور خاصًّا بي، يسعفني في أن أنظر إلى نفسي حيث أكون غائبًا – المكان المثاليّ للمرآة. ولكنّ المرآة هي، أيضًا، مكانٌ مُغايرٌ، لأنّها توجد حقيقةً، ولأنّه يوجد، في الموضع الذي أشغله، نوعٌ من الأثر المُرتدّ؛ فانطلاقًا من المرآة، أكتشف غيابي في الموضع الذي أنا فيه، مادام أنّني أرى نفسي هناك. انطلاقًا من هذه النّظرة التي، على هذا النّحو، تُؤخَذ عنّي، من عمق هذا الفضاء الافتراضي الذي يوجد في الجانب الآخر من المرآة، أعود إلى نفسي وأشرَع في توجيه عينيّ نحوي وإعادة تشكيل نفسي حيث أنا؛ تشتغل المرآة، بوصفها مكانًا مُغايرًا بهذا المعنى الذي يجعل هذا الموضع الذي أشغله في الوقت الذي أنظر فيه إلى نفسي في المرآة، في آن، حقيقةً بالتأكيد، في ارتباطها بالفضاء كلّه الذي يُحيط بها، ووهمًا بلا شكّ، بما أنّها مُضطرّة، من أجل أن تكون مُدرَكة، لأنّ تمرّ عبر هذا الوضع الافتراضيّ الذي يوجد هناك"[3].

2 – مبادئ تحديد المكان المُغاير:

إنّ ما يبدو مكانًا مُغايرًا لا يعترف به المجتمع أو السّلطة هو، في الواقع، مكانٌ مُتجانس، يشعر فيه الإنسان بالدّعة والأمان والانعتاق؛ فهو الفضاء الذي يمضي فيه بعضًا من وقته وحياته، بعيدًا عن واجبات البيت والتزامات العمل، باعتبار فضاء البيت وفضاء العمل أكثرَ الأفضيّة استغراقًا لوقته وجهده وتفكيره، وأشدّها تقييداً لحريّته واختلافه. من أجل ذلك، عَدّ ميشال فوكو المكان المُغاير أو المكان الآخر شكلاً من أشكال رفض الفضاء الذي تمثّل فيه للآداب العامّة وخطاب السّلطة، وراح يقترح وصفًا لهذا الضّرب من ضروب المكان، يُمكن أن يُسمّى علم المكان المُغاير hétérotopologie، يتوخّى، من خلاله، "قراءة" المبادئ التي تسمح بتحديد المكان الآخر. ونستطيع أن نؤوّل هذه المبادئ التي استنبطها ميشال فوكو على الشّكل الآتي:

أ – مبدأ الثّبات والتغيّر: لا تخلو أيّ ثقافة في العالم من أماكن مُغايرة. ولكنّ، لا يوجد شكلٌ واحدٌ للمكان المُغاير يُمكن أن يكون مُشتركًا بين الثّقافات جميعها. وعليه، نستطيع تقسيم هذه الأماكن إلى صنفيْن اثنيْن: أماكن الأزمة، وأماكن الانحراف. من أماكن الأزمة، في المجتمعات البدائيّة، المكان المُحرّم، الخاصّ بالأشخاص الذين يعيشون ضيقًا عارضًا وشدّةً زائلةً، نظيرَ المكان المُخصّص لكبار السنّ، والنّساء في حالة ولادة. ومن أماكن الأزمة، في المجتمع المُعاصر، تلك التي تفتقر إلى علامة جغرافيّة يُستدلّ بها، من قبيل القطار أو الفندق، وهما مكانان يرتبطان بالتّقليد المُتوارَث إلى غاية منتصف القرن العشرين، وهو "شهر العسل".

وقد بدأت أماكن الأزمة تختفي، شيئًا فشيئًا، لتقوم مقامَها أماكن الانحراف المُخصّصة لأولئك الذين لا يحترمون نظام المجتمع المُعاصر وقوانينه، نظيرَ دور الرّعاية، والمصحّات العقلية، والسّجون، ودور العجَزة التي تجمع بين مكان الأزمة ومكان الانحراف، من حيث إنّ الشّيخوخة أزمةٌ وانحرافٌ في الآن نفسه، ذلك أنّ النّشاط الذي نمارسه في أوقات الفراغ هو القاعدة، وأنّ البطالة هي زيغٌ عن تلك القاعدة.

ب – مبدأ النّقل والتّحوّل: لقد كانت للمقبرة وظيفة مُعيّنة داخل المجتمع الغربيّ إلى غاية القرن الثّامن عشر، ثمّ اتّخذت لها وظيفة أخرى في المجتمع نفسه بدايةً من القرن التّاسع عشر. وقد ارتبط تحوّل وظيفة هذا المكان المُغاير، حتمًا، بنقله من موقع إلى موقع آخر، ذلك أنّ المقبرة كانت تحيل، حين أُنشئت بشكلها الجماعيّ في قلب المدينة بجانب الكنيسة، إلى قدسيّة الرّوح وخلودها ونشورها في مُقابل فناء الجسد وتحلّله، غير أنّها أضحت تومئ، بعد نقل المقبرة من مركز المدينة إلى حوافها في ظلّ الحضارة المُعاصرة ذات النّزوع الإلحادي والتي أصبحت تلتفت إلى الجسد – الجثّة في صورته الفرديّة، إلى القلق الذي غدا يُساور المجتمع البرجوازي من أنّ الموت مرضٌ قد يُفضي هو نفسه إلى الموت إذا تمّ دفن الموتى في المقابر المُحاذية للمنازل والكنائس.

ج – مبدأ الرّصف والرّمز: قد يتضمّن المكان المُغاير

أفضية غير مُتجانِسة عديدة. ونموذجه الأكثر شيوعًا ودلالةً هو الحديقة التي تستطيع، بوصفها مكانًا فعليًّا ومُقدَّسًا عند الفُرْس، أنْ تُجاوِرَ، من خلال الإيحاء، بين أماكن افتراضيَّة، هي الجهات الأربع للعالَم، مُمثَّلةً في الشّرق والغرب والشّمال والجنوب، بل إنّ مركز الحديقة، الذي تُجسِّده الفسقيَّة ونافورة الماء، هو أكثرُ قداسةً من الحديقة نفسها، باعتبار أنّه يرمز إلى مركز العالَم. وإذا كانت الحديقة مكانًا مُغايرًا قارًّا يُماثِل العالَم، فإنّ السّجّاد مكان مُغاير مُتحرِّكٌ يُماثِل الحديقة. ومن ثمّ، فإنّ العلاقة بين الحديقة والعالَم منْ جهة، والعلاقة بين السّجّاد والحديقة منْ جهة أخرى، هي بمثابة العلاقة بين عالَم صغير مُتحقّق وعالَم كبير افتراضي؛ فالحديقة صورة مُصغَّرة وشاملة عن العالَم، بينما السّجّاد صورة مُصغَّرة وشاملة عن الحديقة.

د – مبدأ الزّمن المُغاير: تتشابَك بعض الأماكن المُغايرة مع الزّمن، حين "يجد النّاس أنفسَهم في قطيعة تامّة مع الزّمن التّقليدي"[4]، وفي وصْلة مع زمن آخر يتّسم بالتّنافُر والتّبايُن، كأنْ ينفصلَ الإنسان عن الحياة – الزّمن ويتّصل بالموت – اللّازمن، بحيث لا يُمكِن أنْ يتمّ هذا الانتقال من الزّمن المُتجانِس homochronie إلى الزّمن المُغاير hétérochronie إلّا بالارتحال من المكان المُتجانِس الذي يحمل قيَمَ الطّمأنينة والأُلْفة والدِّفء (البيت مثلاً) إلى المكان الآخر الذي يحمل قيمًا مُغايرةً، تتمثّل في الخوف والوحشة والرّعشة التي تُجسِّدها المقبرة. وقد ميّز ميشال فوكو، في مسألة هذا التّداخُل القائم بين المكان المُغاير والزّمن المُغاير في ما يُمكِن أنْ نسمّيه الزّمكان[5] المُغاير hétérochronotopie، بين زمكانيْن مُغايريْن اثنيْن، هما الزّمكان الأبديّ والزّمكان العابر. يتجلّى الزّمكان الأبديّ، الذي ينهض على تجميع الزّمن غير المُنتهي في المكان، في كلٍّ من المتْحَف والمكتبة؛ ففي هذيْن المكانيْن، اللّذيْن يُعَدّان من ابتكار الثّقافة الغربيَّة في القرن التّاسع عشر، يتمّ تكديس "الأزمنة جميعها، والعصور كلّها، والأشكال جميعها، والأذواق كلّها"[6]. بينما تمثّل المعارِض الشعبيَّة les foires التي تُنظَّم في أطراف المدينة من حينٍ إلى آخر، والقرى التي تُخصَّص لقضاء العطلة، نظيرَ القرى البولينيزية les villages polynésiens، الزّمكان العابر المُتضمِّن لقيَم البهجة والسّرور والفرَح. إنّ الزّمكان الأبديّ موقِع مُنغلق وثابت على الرّغم من انفتاحه على الماضي غير المُحدَّد، والزّمكان العابر موقِع منفتح ومتحرّك (باعتبار الحركة التي تمور فيه) على الرّغم من انفتاحه المُؤقّت على الحاضر.

هـ – مبدأ الانغلاق والانفتاح: قد يُكرَه الإنسان على الدّخول إلى بعض الأماكن المُغايرة، مثل الثّكنة والسّجن، وقد يخضع لجملة من الطّقوس والحركات التّطهيريَّة التي تسمح له بوُلوج بعضها الآخر. تلك هي الأماكن التي تتّصف بالانغلاق، وتتطلّب ترخيصًا منْ لدن القائمين عليها. ولكنّ، قد يكون ارتيادُ بعض الأماكن بدافع ديني – صحي، مثل الحمّامات عند المُسلمين، أو بدافع صحيّ فقط، منْ قبيل الحمّامات الإسكندنافية les saunas scandinaves. وفي مقابل هذه الأماكن المنغلقة، توجد أماكن مُغايرة تتميّز بالانفتاح، من حيث إنّ مَنْ يقصدها، لا يكون، بالضّرورة، ضيفاً، بل عابرَ سبيل، يجوز له أنْ يبيتَ ليلةً في غرفة لا تُفضي إلى مجلس العائلة، مثل تلك الغُرَف التي اشتهرت بها المَزارِع الكُبرى بالبرازيل، أو يُمكِنه أن يُقيم ليلةً في غرفة بفندق، مثل غُرَف الفنادق الأمريكية الموجودة في الطّريق العامّ les motels.

و – مبدأ الإيهام والتّعويض: تضطلع بعض الأماكن المُغايرة بوظيفتيْن اثنتيْن بالنّظر إلى مجموع الأماكن التي يُمكِن أن تحتضن الحياة اليومية للإنسان. تتمحور الوظيفة الأولى حول إنشاء موقِع يُوهِم بالتّآلُف والتّناغُم، مثل بيت الدّعارة الذي كان، إلى وقت قريب، مكانًا يختلف إليه النّاس من الطّبقات والشّرائح جميعها، بشكل يومئ إلى انعدام التّراتُب والتّفاوُت بينهم. ولكنّ هذا المكان الوهميّ – المُوهِم يُعرّي، في الواقع، وهميَّةَ الفضاء الحقيقي نفسه، تلك التي تتمثّل في إظْهار التّنظيم والإحْكام من خلال توزيع النّاس في المواقِع المختلفة، وإضْمار الفوضى والاضطراب النّابعيْن منْ التّمييز بينهم، بناءً على ذلك التّوزيع، على أساس طبقي أو فئَوي أو عرقي أو ديني أو ثقافي أو أيديولوجي.

ويمثّل بيت الدّعارة، بهذا التّصوُّر الذي يحيل إلى ثنائية الظّاهر والكائن؛ ظاهر يُعْرِب عن تجانُس المجتمع وانسجامه، وكائن يفضَح نفاقه ورياءه وانقسامه، المكان المثالي الذي يُعبِّر عن مثالية المجتمع، ليس في توازُنه وكَماله، بل في اختلاله ونقصانه؛ فهذا الضّرب من الأماكن؛ أيْ المكان المثالي، قد يعكس، في منظور ميشال فوكو، مُجتمعًا كاملاً، وهو ما يبدو من خلال تصنيف المجتمع المُعاصر تصنيفًا طوبوغرافيًا (الظّاهر)، كما قد يعكس مُجتمعًا ناقصًا، وهو ما يشهد عليه تصنيف المجتمع تصنيفًا سوسيولوجيًا (الكائن). ولهذا، شكّلت المجتمعات الطُّهْرية التي أنْشأها الإنجليز، في القرن السّابع عشر، في مُستعمَراتهم بأمريكا، والمجتمعات اليسوعية، ذات الأسلوب المعماري الفريد والدّال، التي أُسِّسَت في مُستعمَرات أمريكا الجنوبية، نوعاً من الاستعاضة (وهنا، تتجلّى وظيفة المكان المُغاير الثّانية والمُناقِضة للأولى) عن الفردوس المفقود؛ أيْ المكان الحقيقي المُوهِم بالكَمال، بتلك الأماكن التي يكتنفها، ظاهريًا وفعليًا، الانتظام والتّلاحُم والوحدة.

خلاصة:

تتميّز "قراءة" ميشال فوكو لتجليّات الفضاء المُغاير أو الآخر، الذي يتوسَّط الفضاء المثالي والفضاء المُتجانِس (يريد ميشال فوكو بالفضاء الكلّ؛ أيْ مجموع الأماكن الثّاوية فيه، تارةً، ويريد به الجزء؛ أيْ المكان le lieu أو الموضع la place أو الموقِع، تارةً أخرى)، بسِمَتها البنيوية، من حيث تحليلُ العلاقات التي ينسجها الإنسان مع المكان، ومُحاوَلة إدراكها وتحديدها، عن طريق المُقابَلة بين المواقِع في شكل ثنائيات ضديَّة، ابتغاء تمثُّل الفضاء واستيعاب معانيه. ولا تخلو هذه "القراءة" من بعد فينومينولوجي يركّن إلى التّأمُّل والتّأويل، ويظهر في تصنيف الأماكن تأسيسًا على رؤية ذاتية للقيَم التي يمنحها النّاس للمواقِع ويصطلحون عليها. ولا أدلَّ على ذلك منْ أنّ بعض تلك المواقِع، التي صنّفها ميشال فوكو، يُمكِن أنْ ينتسب، وفق مبادئ تحديد المكان المُغاير، إلى أكثر من صنف واحد؛ فالمقبرة موقِع مُتحوِّل وقابل للنّقل وهي زمكان مُغاير أيضاً، وبيت الدّعارة مكان مُوهِم ومكان الانحراف في الوقت ذاته، فضلاً عن أنّ بعض المواقِع يتّصف بالانغلاق (أماكن الأزمة، وأماكن الانحراف، والمتحف، والمكتبة، وبيت الدّعارة الذي يُحيل مُقابِله، في اللّغة الفرنسيَّة، وهو la maison close، إلى الانغلاق)، بينما يتّصف بعضها الآخر بالانفتاح (المعارِض الشعبيَّة، والقرى البولينيزية، والمُستعمَرات)، في حين يضطرب بعض المواقِع بين الانغلاق والانفتاح (المقبرة، والحديقة)، كما تضطلع الأماكن جميعُها بوظيفة معيَّنة.

الهوامش:

(1) «Des espaces autres». وهو نصٌّ نُشر في كتاب "أقوال وكتابات". ولأهميّته، جرى تداوُله، كثيرًا، بين الباحثين الغربيّين، ونشرُه في مواقع مُختلفة في الإنترنت، وفي صيغ مُصوَّرة عديدة. وللاستزادة، يُمكِن الرّجوع إلى النّسخة الآتية:

Michel Foucault: «Des espaces autres», in «Dits et écrits (1954-1988), 1976-1988-Tome II», Gallimard, collection « Quarto », Paris, 2001.

كما تُرجِم هذا النّص، الذي قُدّم في شكل محاضَرة إذاعيّة صوتيّة تختلف، اختلافًا هيّنًا، عن الصيغة المكتوبة، إلى اللّغة العربيّة، إلى جانب محاضَرة إذاعيّة صوتيّة أخرى موسومة "الجسد الطّوباوي"، من قبَل محمّد العرابي. يُنظَر: ميشال فوكو: "الجسد الطّوباوي، أماكن أخرى"، ترجمة: محمّد العرابي، منشورات الانتهاكات، د. ط، د. ت. ورابط الكتاب على الإنترنت هو: http://www.bookleaks.com/files/fhrst4/441.pdf

(2) GASTON BACHELARD : «La poétique de l´espace», puf, paris, troisième édition, 1961.

(3) "أفضيّة أخرى"، مصدر سابق.

(4) المصدر نفسه.

(5) اقترح ميخائيل باختين، في مُقارَبته للنّص الرّوائي، مصطلح الزّمكان chronotopie، للإشارة إلى عدم القدرة على الفصْل بين الزّمن والمكان في علاقتهما بالخواطر والأيديولوجيات ورؤى العالَم المُعبَّر عنها في الرّواية؛ فالزّمكان هو البؤرة المُجرَّدة والمُجسِّدة لذلك كلّه. يُنظَر:

Mikhail Bakhtine: «Esthétique et théorie du roman», Gallimard, Paris, 1978, p 391.

(6) "أفضيّة أخرى"، مصدر سابق.



هل ترى بالبصر أم بالبصيرة؟

دخل رجلٌ غريبٌ لا يعرفه أحدٌ من جلساء حكيم ثري .. بعلم تلامذته، ولا يبدو على الرجل مظهرُ طلاب العلم، ولكنه بدا للوهلة الأولى كأنه عزيزُ قوم أذلّتهُ الحياة!!

دخل وسلّم، وجلس حيث انتهى به المَجلس، وأخذ يستمع للشيخ بأدب وإنصات، وفي يده قارورةٌ فيها ما يشبه الماء لا تفارقه.

قطع الشيخ العالمُ حديثه، والتفت إلى الرجل الغريب، وتفرّس في وجهه، ثم سأله: ألك حاجةٌ نقضيها لك؟! أم لك سؤال فنجيبك؟!

فقال الضيف: لا هذا ولا ذاك، وإنما أنا تاجر، سمعتُ عن علمك وخُلُقك ومروءتك، فجئتُ أبيعك هذه القارورةَ التي أقسمتُ ألّا أبيعَها إلا لمن يقدّر قيمتها، وأنت -دون ريب- حقيقٌ بها وجدير...

قال الشيخ: ناولنيها، فناوله إياها، فأخذ الشيخ يتأملها ويحرك رأسه إعجابًا بها، ثم التفت إلى الضيف: فقال له: بكم تبيعها؟ قال: بمئة دينار، فرد عليه الشيخ: هذا قليل عليها، سأعطيك مئةً وخمسين!! فقال الضيف: بل مئةٌ كاملةٌ لا تزيد ولا تنقص.

فقال الشيخ لابنه: أدخل عند أمك واحضر منها مئةَ دينار..

وفعلاً استلم الضيف المبلغ، ومضى في حال سبيله حامدًا شاكرًا، ثم انفضّ المجلسُ وخرج الحاضرون، وجميعهم متعجبون من هذا الماء الذي اشتراه شيخُهم بمئة دينار!!!

دخل الشيخ إلى مخدعه للنوم، ولكنّ الفضول دعا ولده إلى فحص القارورة ومعرفةِ ما فيها، حتى تأكد بما لا يترك للشك مجالاً- أنه ماء عاديّ!!

فدخل إلى والده مسرعًا مندهشًا صارخًا: يا حكيم الحكماء، لقد خدعك الغريب، فوالله ما زاد على أن باعك ماءً عاديًا بمئة دينار، ولا أدري أأعجبُ من دهائه وخبثه، أم من طيبتك وتسرعك؟؟!!

فابتسم الشيخ الحكيم ضاحكًا، وقال لولده:

يا بني، لقد نظرتَ ببصرك فرأيته ماءً عاديًا، أما أنا، فقد نظرتُ ببصيرتي وخبرتي فرأيتُ الرجل جاء يحمل في القارورة ماءَ وجهه الذي أبَتْ عليه عزّةُ نفسه أن يُريقَه أمام الحاضرين بالتذلُّل والسؤال، وكانت له حاجةٌ إلى مبلغ يقضي به حاجته لا يريد أكثر منه، والحمد لله الذي وفقني لإجابته وفَهْم مراده وحفْظ ماء وجهه أمام الحاضرين، ولو أقسمتُ ألفَ مرّة أنّ ما دفعتُه له فيه لقليل، لما حَنَثْتُ في يميني.

إن استطعتَ أن تفهم حاجةَ أخيك قبل أن يتكلم بها فافعل، فذلك هو الأجمل والأمثل.

تفقّد على الدوام أهلك وجيرانك وأحبابك، فربما هم في ضيقٍ وحاجةٍ وعَوَزٍ، ولكن الحياء والعفاف وحفظَهم لماء وجوههم قد منعهم!!

فاقرأ حاجتهم قبل أن يتكلموا.

رغم أنّي لم أقف على سند لهذه القصة وقد تكون مغرقة في الرمزية، إلا أن المعاني والقيم التي تحملها تأبى على النفس إلا النهل من معينها.

وما أجمل قول الفيلسوف أفلاطون لا تصير عين البصيرة حادة إلا إذ ضعفت عين الجسد.



محمد بن عبدالله الفريح

الرياض @malfriah

خاطرة

لا تلمس الحق البسيط الجلي إلا النفس البصيرة الرفيعة.

مي زيادة

وما أجملَ قولَ من قال:

إذا لم تستطع أن تسمع صمْتَ أخيك، فلن تستطيع أن تسمع كلماته.

دمت ذا بصر نافذ وبصيرة من حديد.



النّزعة الأيديولوجية للدّولة ودورها في تهديد المقوّمات الثّقافية للأمم:

دراسة حالة الإبادة الصّربية لكُتب ومكتبات البوسنة



د. كمال بوناب

جامعة باتنة 1 - الجزائر

أباطرةُ اليوم استخلصوا استنتاجات من هذه الحقيقة البسيطة: مالمْ يُدوّنْ في ورق لا وجودَ له على الإطلاق: فالكتبُ مثلها مثل الأطفال: مَواضعٌ لإغداق المحبّة، وهي أوعية آمال المجتمعات وطموحاتها، وحلقاتٌ تربط بين الماضي والمستقبل، ومُصدّاتٌ تمنع الفناء. يؤكّد هذا المقال على أنّ الأنظمة السياسية التي ترتكب الإبادات الجماعية، بدوافع أيديولوجية، تدمّر أيضًا الثّمرة المادية لثقافة الضّحايا وكتبهم ومكتباتهم: لقد حطّم تفكّك يوغسلافيا راحة بال المجتمع الدولي ببرهانٍ مفاجئ، وهو "أنّ الماضي الأوروبي الرّهيب ظلّ جزءًا من الحاضر الأوروبي وقوّة كامنةً فيه": فقد حاول مُقترفُو الجُرم، وهم الصّرب في هذه الحالة، تدمير شعبٍ بمَحْوِ جميع السّجلات وآثار الماضي والأعمال الإبداعية التي جاءت بها قرائح الكُتّاب والمبدعين: ففي البوسنة عندما مُحقت الآثار المادية للوجود الإسلامي وقعت أيضًا التعدّدية الثقافية، وهي السّمة المميّزة للبوسنة نفسها، فريسةً للعدوان.

يدرس هذا المقال إبادة القوميين الصّرب لمسلمي البوسنة، ويفترض أنّ الزّعماء الذين يحوزون سلطة أيديولوجية غير محدّدة في دولهم، يدبّرون حملات إبادة الكتب ويسوّغون العنف باعتباره ضرورة لتحقيق غايات الأيديولوجيا: بناء عليه، يسعى هذا المقال إلى تقصّي الإجابة عن السؤال التالي: هل عمليات تدمير الكتب والمكتبات مجرّد شرّ محض في الطبيعة البشرية، أم أنها عملية موجّهة في إطار هدفٍ مرسوم ومسوّغ بعناية، يتماشى والصّراعات التي تندلع بين رؤى متضاربة؟

1. تعريف الأيديولوجيا وعلاقتها بفلسفة العلم

تتركّبُ كلمة أيديولوجيا اشتقاقيًا من مقطعين: Idea ومعناها فكرة، وLogy ومعناها العلم الخاص بحقل معرفي معيّن، وبذلك يشير معناها إلى "علم الأفكار": بمعنى العلم الذي يهتمّ بالفكرة من حيث نشأتها، أشكالها وقوانينها؛ أما اصطلاحيًا، فتشير إلى التّوجيه المذهبي الكامن وراء سلوك فرد، جماعة أو طبقة معيّنة، لتبرير قيم معيّنة في فترة تاريخية ما، كما يمكن أن تُعرّف على أنّها نظام سياسي واقتصادي وقيمٌ أخلاقية تعكس نمط حياة شعبٍ معيّن. (السعدني، 2014، ص 17).

يُفسّر كارل بوبر الأيديولوجيا على أنّها طريقةٌ في التّفكير السياسي وسمةٌ نموذجية من سمات الحركات الاستبدادية: إنّها نظامٌ فكري مغلق على نفسه تمامًا، لديه دائمًا تفسيراتٌ جاهزة لأيّ انحراف ظاهر عن تنبّؤاته: وهكذا بالنّسبة لبعض الماركسيين، الثّورة أمرٌ حتميٌ، لكن عندما لا تحدثُ فإنّها إمّا تعرّضتْ للخيانة من قادتها، أو تمّتْ إساءة تفسير الظّروف الاجتماعية الموضوعية، أو أنّ الرّأسمالية وجدتْ مخارج جديدة لفائضها: بالنسبة لـ بوبر التّفكير الأيديولوجي يقع على النّقيض من التفكير العلمي لأنّه عاجزٌ عن طرح فرضيات قابلة للتّفنيد. (دي ناسي، 2012، ص، ص، 130، 131).

يُعتبر المفكّر الفرنسي أنطوان دو تراسي أوّل من استخدم هذا المصطلح في كتابه "عناصر الأيديولوجيا"، وحاول فيه استقصاءَ الحقائق بطرقٍ تختلف عن الميتافيزيقيا واللاهوت، وكان يحدوهُ الأملُ هو وزملاؤه في الجمعية





رجال الإطفاء يقومون بإطفاء النيران داخل المكتبة الوطنية في سراييفو في 26 أغسطس 1992، يوجد الآلاف من الكتب والوثائق التاريخية في المكتبة الذي أصابته قذائف خلال القصف المدفعي للعاصمة سراييفو.

الوطنية الفرنسية أنّ تؤدّيَ الأيديولوجيا دورًا في إصلاح المؤسسات والإطاحة بالأفكار التي كانت ترسمُ ملامح الفكر الفرنسي آنذاك؛ غير أنّ مصطلح الأيديولوجيا اكتسبَ معانٍ سلبية في عهد نابليون بونابرت حين وظّفه للسّخرية من منتسبي شعبة العلوم الأخلاقية والسّياسية في فرنسا، مُطلقًا عليهم تهكّمًا تسمية الأيديولوجيين، وكان يقصد من وراء ذلك التقليل من شأن أفكارهم بسبب معارضتهم تطلّعاته الإمبريالية. فأصبحت الأيديولوجيا في تلك اللّحظة وصفًا قدحيًا مرادفًا لكلمة اللّاعملي؛ وردًّا على سخرية نابليون وعلى كلّ حاكم يضيقُ بسلطان الفكر ومن وظيفة النّقد التي يؤدّيها، نحتَ مادام دو ستايل مصطلح "الأيديوفوبيا" وترجمتها الحرفية "الخوف من الأفكار". (السعدني، 2014، ص، ص، 17، 18).

يرى كارل ماركس أنّ الأيديولوجيا هي الظّاهرة المعبّرة عن البناء الفوقي (وهو الفكر) الذي يوجّه البناء السّفلي (أي حركة علاقات الإنتاج في المجتمع)، لتكون بذلك الأيديولوجيا هي الوعي الزّائف الذي يُشوّه الحقيقة. فالأيديولوجيا من المنظور الماركسي هي تبريرٌ لمصالح الطبقة الاقتصادية المسيطرة في المجتمع، وآليةٌ يوظّفها الرأسماليون لتكريس استمرار سطوتهم الطّبقية، ومصدٌّ يحمي مصالح هذه الطبقة من أيّ تغيير (السعدني، 2014، ص، ص، 18، 19).

تنشأ الأفكار المكوّنة للبناء الأيديولوجي في أيّ مجتمع إذا ما أدرك المفكّرون أنّ القيم والمعتقدات السّائدة لم يعدْ في مقدورها تقديم الحلول للمشكلات المطروحة، فيتمّ التّصدّي لها بالنّقد والتّقويم لتحديد مسار الحلّ المطلوب، غير أنّ الوصول إلى هذا الهدف غالبًا ما يكون عويصًا وشائكًا، إذْ تظهر أزمة الدّوغمائية الأيديولوجية، وهي الوثوقية الجازمة واليقين المطلق دون الاستناد إلى براهين مقنعة. والدوغمائية كلمةٌ يونانية الأصل تعني الجمودُ العقائدي والنّهج الفكري المتزمّت والإيمان الرّاسخ بامتلاك الحقيقة دون الغير والتّأييد الأعمى لمطالب أو مبادئ مذهب أخلاقي دون إمعانِ النّظر فيها وبعيدًا عن قيمتها الاجتماعية ولا مراعاة العواقب الاجتماعية التي تنجم عنها. ويعود هذا المصطلح إلى كلمة "دوغما" الوارد في الفكر المسيحي الكاثوليكي، وتعني المبدأ الذي يُنسبُ إليه الصّحة المطلقة. ويوظّف هذا المصطلح اجتماعيًا وسياسيًا لوصف المناهج والأساليب الفكرية المتحجّرة التي تجافي المنطق والمعقولية. ومن المتعارف عليه أنّ الحركة النّازية تعتدُّ بالنّهج الدّوغمائي وتعتبر كلّ خروج أو رفض لمقولاتها وقناعاتها انحرافًا. (جاد الرب، 2011، ص 105).

2. أيديولوجيا القومية الصربية

تمتدّ جذور الصراعات في يوغسلافيا السّابقة إلى عمق التاريخ البلقاني الذي شكّلتهُ الأنساق الدينية والثقافية المتضاربة والهجرات والهيمنة الأجنبية. وعلى إثر سيطرة العثمانيين على مناطق من البلقان الشّرقية بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر تحوّلت جُموعٌ من السّلاف إلى الإسلام، ومنذئذ تمّ وصْم المتحوّلين إلى الدين الإسلامي بخيانة القومية الصّربية وعُوملوا على أنهم مجموعة وضيعةٌ بطبيعتهم؛ حَدثَ هذا رغم أنّ البوسنة والهرسك كانت أكثر جمهوريات يوغسلافيا ثراءً وتنوّعًا ثقافيًا، وأُمتدحتْ هذه الجمهورية بوصفها صورة مصغّرة ليوغسلافيا، إذْ عاشت فيها الجماعات الإثنية الثلاثة جنبًا إلى جنب في ظلّ مناخ يغلب عليه التّسامح، وكثيرًا ما تُوّج التعايش بالزواج المختلط (نوث، 2018، ص، ص، 144، 165).

يشبه معبد سانت سافا بـ"بلغراد" كنيسة آيا صوفيا في إسطنبول، وهو ثالث أكبر معبد للأرثوذكس في العالم، وقد تركته السلطات الشيوعية مهجورًا عقب الحرب العالمية الثانية. غير أنه في عام 1988 أصبحت قبّة النحاس الأصفر اللّامع في المعبد رمزًا لـ"القومية الصّربية"؛ وهو ما عبّر عنه الشّاعر الصّربي ماتيا بيكوفيتش بـ "الهيكل بيتنا" (Zivkovic, 2011, p47)؛ ولأنّ هجْرَ الشيوعية تطلّبَ فقدانًا للذاكرة السياسية، فقد التمسَ الكثير المعنى في الارتداد إلى الهوية الإثنية والاستحقاقات التي سوّغها صنوف الاستضعاف الماضية. وعند هذه المرحلة برز اسم المحامي والسياسي سلوبودان ميلوسيفيتش الذي كان متحدّثًا لبقًا استمال مواطنيه باستدعاء صورٍ مثالية عن ماضٍ قروسطوي مجيد، وأجادَ اللعب على وتر إحساسِ الصّرب باستضعافٍ مزمن، وكان بارعًا في تقديم الأيديولوجيا كقومية إقصائية متمركزة على الإثنية، ودينية عنصرية، إضافة إلى الوعد بتحقيق صربيا كبرى (نوث، 2018، ص، ص، 151، 152).

على الرغم من أنّ صربيا اكتسبتْ سمعة طيّبة في عهد الرئيس جوزيب تيتو بوصفها مركزًا للفكر الليبرالي والديمقراطي، فإنّ هذه الميزة سرعان ما مُحيتْ بفعل الامتثال الحرفي غير المسبوق للاحتفاء القومي بأوهام كراهية الأجانب، حيث كتب أعضاء (الأكاديمية الصّربية للفنون والعلوم)، وهي المنبر الفكري الأسمى في البلاد، مسوّدة "المذكّرة" عام 1986. وممّا ورد فيها أنّ تأسيس السلامة القومية والثقافية الكاملة للشعب الصّربي، بغضّ النّظر عن الإقليم الذي يتواجد فيه الصّرب، هو حقّهم التاريخي. وندّدت الوثيقة بالإبادة الجسدية، السياسية والقانونية للصّرب في كوسوفو، وعزّزت تفاصيل المظالم التي تكبّدها الصّرب على مرّ التاريخ باعتبارهم ضحايا، مُتبنّيةً



حرق الكتب في ساحة بيبل بلاتز، برلين، 10 مايو 1933.
المصدر: Matthew Fishburn. (2008). Burning Books. 1st published. Palgrave MacMillan. New York.

نغمةً مُشفقةً على الذات تارة، كئيبةً وثأريةً تارة أخرى: لقد أضحت مسودّةُ المذكّرة مخطّطًا متكاملًا للتوسّع الإقليمي والهيمنة الصّربية، وممّن أسهموا في كتابتها الرّوائي دوبريتسا تشوسيتش الذي أصبح لاحقًا رئيس يوغسلافيا بعد تفكّكها (توث، 2018، ص، ص، 154، 155).

أصبحت طبقة الأنتلجنسيا في صربيا أداةً لسياسات التّشويه والإنكار، فالباحث في أعمال شكسبير، نيكولا كوليفيتش اعتبر الفضائع الصّربية حوادثَ مزيّفة اختلقها المسلمون، وعند تعليقه على رؤية الصّرب يحرقون المنازل قال "لا يرغب المرء حقًّا في أنْ يعرف، لذا فقد بقيتُ داخل الحظيرة"؛ طبعًا، كان من الصعب على رجل يمارس التّأمل والتفكير أن يدافع ويحافظ على أفكار سمة القتل البارد، لذلك انتحر كوليفيتش عام 1997، كما دافع الأكاديمي الصّربي ميلوراد إكميسيتش على السّلوكيات الصّربية على أساس أنها تحملُ في طيّاتها الطّابع غير المرئي من أجل البقاء البيولوجي فـ"الخوف يحكمنا"؛ أمّا الشاعر برانا كرتسيفيتش فقد صرّح "الصّرب لا يقتلون بدافع الكراهية، بل اليأس"؛ إنه وبتسويغهم للأيديولوجيا القومية، وإضفائهم الشرعية على العنصرية وتورّطهم في مُعجم الحرب أسهمَ المفكّرون في مجانسة الوعي وتوجيهه نحو انهيار السّياسات الرشيدة (توث، 2018، ص، ص، 156، 157)، غير أن هذا لا ينفِ وجود مفكّرين صرب شعروا بالانزعاج من خطاب الأيديولوجيا القومية وحاولوا التعبير بآراءٍ تُوازنُ التّطرف، من بين هؤلاء الكاتبة سفيتلانا سلابساك في مقالها "كيف بدأ كل شيء؟"، حيث ذَكرت أنه في خريف 1985 قدّم دبلوماسي مكسيكي، وصفتهُ سلابساك بالمشعوذ، محاضرة في قاعة محاضرات جامعة بلغراد، أعلنَ فيها أنّ مصبَّ نهر نيريتفا في البوسنة هو موقع أسطورة طروادة القديمة؛ تروي سلابساك أنّ الخبراء والمحلّلين بذلوا قصارى جُهدهم كيْ لا يقولوا أيّ شيء يُحرج المحاضر، بل إن معظم الحاضرين بدوْا توّاقين لاكتشاف أنهم ينتمون بالفعل إلى سلالة قديمة ومجيدة، ما يُمكّنهم من تكرار أساطير أسلافهم الرومان واليونان، ليكون بذلك النصّ الأيديولوجي، مثل أسطورة حصان طروادة، أمرًا ضروريًا في بناء الدولة؛ هذا الفشل من النّقاد المؤهّلين للقيام بواجبهم الحاسم هو مزيجٌ من الجُبن وتوفير الكذب من أجل مصلحة الجماعة، وهو أحد أسباب انزلاق يوغسلافيا إلى الأيديولوجيا القومية والحروب (Zivkovic, 2011, 171)؛ ومن ثمّ شرعنة السلوكيات العشوائية كالإبادة الجماعية والإثنية وإبادة الكتب.

3. محرقة الكتب (Bibliocaust)؛ مقاربة تيبولوجية

ليس من قبيل الصّدفة أن تُبديَ الأدبيات الطوباوية قلقًا واضحًا من الكتاب، فرغم أن سقراط لم يكن من دعاة الحرق، إلا أنه اعترض على التدوين وطالب بزجر الشعراء والحقّ في الرقابة على الكتاب، قبل ذلك كان هناك مزاجٌ موازٍ سائد في أحد البرلمانات الشعبية التي نظّمها أوليفر كرومويل، لينْ اقتُرح أن يتمّ حرق أرشيف برج لندن، على أساس أنها الطريقة الصحيحة لمحو ذاكرة الماضي وبدء حياة جديدة (Fishburn, 2008, p10).

حقّقت الأبحاث قدرًا من التقدم في ترسيخ العلاقة بين الإبادتين الجماعية والإثنية والأيديولوجيا، فقد كتبَ إرفينغ هورويتز عام 1976 عن الإبادة الجماعية بوصفها "تدميرًا هيكليًا ومنهجيًا لأناس أبرياء يقترفه جهاز حكومي بيروقراطي، وسياسةٌ تُنفّذ سعيًا وراء ضمان امتثال الناس لأيديولوجية الدولة ونموذج المجتمع الذي يراد تبنّيه"؛ كما تواتر ذكر "أيديولوجي" مرارًا في الدراسات التيبولوجية، ففي تصنيف هيلين فين (1984) ذُكر العنف الذي استهدف من صُنّفوا على أنهم أعداء الأسطورة المهيمنة، أما الإبادة الإثنية فتعرّف على أنها تدمير ثقافة ما دون أن يعني ذلك بالضرورة القضاء على حَمَلَتِها؛ وعلى عكس الإبادتين السابقتين فإن محرقة الكتب (Bibliocaust) ليست مُحصّلة جرائم عفوية منشؤها الغضب ويرتكبها برابرة، بل هي أسلوب لحلّ مشكلة بطريقة متعمّدة ومنهجية، وهي حلّ يسطّر العنف ويهدّد حقوق الإنسان خدمة لمصلحة جماعة تحدّدها الأيديولوجيا بأفقٍ ضيّق وصلب (توث، 2018، ص، ص، 31، 32).

في مستهلّ الحرب العالمية الثانية بدَا الإنسان مخلوقًا انقلب على ذاته، يهاجمها ويبذل قصارى جهده لتدمير أدوات العقل، وفي مقدّمتها الكتب والمكتبات؛ بالنسبة إلى بعض مفكّري تلك الفترة مثل أرشيبالد ماكليش، ظهر الجنس البشري سقيمًا يتلوّى في ظلمات الجهل وتُعويه الدّعاية المغرضة التي تُعرض العلم وصنوف الاستنارة الفكرية وكل ما يعيّز العقل إلى الزّيف والحمق (توث، 2018، ص 34)؛ ويعود الفضل لـ"توماس هوبز" في إذاعة خُبريْ اللفياثان والبهيموت على نطاقٍ واسع، فالأول هو تحليل لبنية الدولة ومفهومها كنظام سياسي للإكراه، أما البهيموت فهو يصوّر حالة اللادولة والعماء، انعدام القوانين، الاضطراب والفوضى، وهو ما ينطبق حسب فرانز نويمان على الفترة النازية (نويمان، 2017، ص 11)؛ أين تمّ وصف العنصرية على أنها أيديولوجية مصمّمة لتبرير اللامساواة في حقوق المواطنين، وفي هذه البوتقة يكون العرق ظاهرة بيولوجية خلافًا للأمة التي هي مدلولٌ سياسي بالأساس، وتبقى صورة ساحة بيبل بلاتز في 10 ماي 1933 شاهدة على فداحة البيبليوكوست النازي.

في مناخ قائم على الأيديولوجيا يجب أن يتطابق كلٌّ من السّلوكيْن الفرديّ والسياسي مع نمط شامل من المعتقدات الأخلاقية والإدراكية، فلا مجال أن يلجأ المواطنون إلى أفكارٍ تقع خارج المنظومة الأيديولوجية للفكر، لذلك كانت البلقان عُرضةً لـ"الاهتياج الصّربي" Furor Serbicus (مصطلح لاتيني)؛ حيث لم يقتصر الأمر على تدمير كتب ومكتبات مسلمي البوسنة، بل امتدّ لإتلاف نفائس مكتبة زادار في كرواتيا؛ فلم يرَ الصّرب في الوثائق والكتابات الغلاغوليتية سوى أعداء يجب محوها، فلا مكان يتّسع إلا لكتبهم وحضارتهم وثقافتهم، وكلّ شيء يعلو هذا المستوى يجب أن يُنهب ويُسلب. (Stepcevic, 1993, p7).

4. إبادة كتب ومكتبات البوسنة

في سابقةٍ تُعبّر عن تطوّرٍ شاذٍّ في تاريخ الممارسات البيروقراطية، طُلب من مسلمي بانيا لوكا (ثاني أكبر مدن البوسنة) استخراج اثنا عشر شهادة مختلفة للخروج من المدينة، بما في ذلك شهادةٌ تُثبتُ أنهم سلّموا كلّ ما لديهم من كتب (توث، 2018، ص 141)؛ أمّا في العاصمة سراييفو فلطالما افتخر السّكان بأنها مدينة تمتلك واحدة من أعرق المكتبات العامة، يُسمّونها "جبل المعرفة"؛ لقد أحرق

القوميون الصّرب تلك التحفة الثمينة، ومنعوا المياه أن تصل إليها طيلة ثلاثة أيام، ورغم أنّ القائمين على المكتبة نجحوا في إخفاء ما يُقدّر بخمسمائة ألف كتاب وستة آلاف مخطوطة قبيل اندلاع شرارة الحرب، غير أنهم فشلوا في إنقاذ مليونين ونصف من الكتب والمخطوطات، ومن ضمن المخطوطات التي نجتْ من المحرقة مصحفٌ مكتوب بماء الذهب، ونسخٌ أصلية بأدعية صوفية لـ أبي حامد الغزالي (السّعيد، 2018، ص، ص، 244، 245).

رمزتْ المكتبة الوطنية للطريقة المميّزة التي استمرّ عليها وجود المواجهة، الاستيعاب والتّضافر بين الثقافات، وأحيانًا صدامُ بعضها البعض طيلة قرون على الحدود بين الشرق والغرب؛ لقد كانت المكتبة الوطنية في سراييفو بمثابة مستودع لجميع منشورات يوغسلافيا، وكانت بيليوغرافيا وطنية، فإضافة إلى مليوني ونصف مليون مجلّد، حوتْ المكتبة 155 ألف كتاب ومخطوط نادر و600 ألف مطبوعة مسلسلة، كما فَهْرسَ موظّفوها رسائل الماجستير والدكتوراه والأبحاث العلمية وأداروا معملًا للميكروفيلم، إضافة لإبرامهم اتفاقيات لإيداع وثائق اليونسكو ومنظمات دولية أخرى، وتحولّت إلى مكتبة إلكترونية ووثّقت عُرى التعاون مع 250 مكتبة داخل البلاد وخارجها؛ كلُّ هذه الدّرر الثمينة لم ينجُ منها سوى عشرة بالمائة، وقد أوعزَ الزعيم الصّربي رادوفان كارادزيتش مسؤولية حرق المكتبة إلى المسلمين، قائلًا: "لا يحبّون وجود الحضارة في مدينتهم، وهم لم يحبّوا مبنى هذه المكتبة قطّ، إنه مبنى يرجع إلى زمن الإمبراطورية الهنغارية - النمساوية، وهو مبنى مسيحي، وهم قد أخرجوا جميع كتب المسلمين منها، وتركوا الكتب المسيحية بالدّاخل وأحرقوها" (نوث، 2018، ص، ص، 173، 174)؛ هذا القول بقدر ما يبدو تفسيرًا اختزاليًا مروّعًا، بقدر ما يتّسقُ مع دعاية القومية الصّربية في أشدّ صورها تطرّفًا.

عقدت القوّات الصّربية العزم على إزالة جميع المباني التي ترمز إلى ثقافة المسلمين، فكانت المواقع الأثرية العثمانية والمساجد في مدن البوسنة أهدافًا عسكرية رئيسية، ففي شرق مدينة ستولاتش أُبيدتْ جميع أشكال العمارة الإسلامية دون استثناء، كما قُدّرتْ أعداد المساجد التي سُوّيتْ بالأرض أو لحقت بها أضرار عام 1993 بنحو ألف مسجد (نوث، 2018، ص 167)؛ بلدة ستولاتش ذاتها نموذج مثالي لاستنباط قدر حجم الدّمار الذي لحقَ بالكتب والمكتبات، حيث ضاعت مخطوطات نادرة تعود إلى القرن السابع عشر ميلادي، ومع حرق مكتبة مجلس الجالية الإسلامية، ومكتبة مسجد بودغراسكا، ومكتبة مسجد الإمبراطور، اندثرتْ موادٌ نادرةٌ مكتوبة بخطوط مزخرفة بالذهب والألوان، في جانجا تمّ استهدافُ أوراق أقدم العائلات، إذْ أُحرقت المكتبة الشخصية لـ "علي صديتوفيتش" بما تحتويه من مائة مخطوطة بلغات تركية عثمانية، بوسنية، عربية وفارسية (Riedlmayer, 2001, p 271)؛ وبداخل المكتبات ودُورَ المحفوظات والمتاحف والمساجد ،التي دُمّرتْ، كانت تتوافر سجّلات حيازة بخطّ اليد وخرائط يرجع تاريخها إلى زمن العثمانيين، تُظهر أنّ السلافيين الذين اعتنقوا الإسلام

> أمّا في العاصمة سراييفو فلطالما افتخر السّكان بأنها مدينة تمتلك واحدة من أعرق المكتبات العامة، يُسمّونها "جبل المعرفة"؛ لقد أحرق القوميون الصّرب تلك التحفة الثمينة، ومنعوا المياه أن تصل إليها طيلة ثلاثة أيام، ورغم أنّ القائمين على المكتبة نجحوا في إخفاء ما يُقدّر بخمسمائة ألف كتاب وستة آلاف مخطوطة قبيل اندلاع شرارة الحرب، غير أنهم فشلوا في إنقاذ مليونين ونصف من الكتب والمخطوطات

عاشوا في البوسنة منذ قرون؛ لقد كان لزامًا تدمير الوثائق التي تُظهر شرعية المطالب التاريخية للمسلمين في البوسنة، بما أنّ هذه الوثائق تمثّل تهديدًا حقيقيًا لمزاعم الصّرب التّوسّعية (نوث، 2018، ص 168)، وبتصفهم المعهد الشرقي في سراييفو عام 1992 دمّر الصّرب أكبر مجموعة مخطوطات إسلامية ويهودية ووثائق عثمانية في جنوب شرق أوروبا، وهي مصادرٌ تُوثّق خمسة قرون من تاريخ البوسنة (Riedlmayer, 1995, p7)، وقد ضمّ المعهد ما يربو عن خمسة آلاف مخطوطة شرقية، يرجع تاريخ أقدمها إلى القرن الحادي عشر للميلاد، كما كانت هذه المؤسسة مركز أبحاث رئيسي لدراسات البلقان، عُرف عنها نشر مجلّتها الخاصة وإصدار معجم عربي وترجمات للقرآن الكريم، كما ضمّت الخسائر مجموعة المخطوطات التركية التي تحمل أكثر من سبعة آلاف وثيقة يرجع تاريخها إلى الفترة الممتدة بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر، وبتدمير هذا المعهد كان الصّرب يرتكبون الفعل الأكثر إضرارًا بالحضارة والثقافة العثمانية، بمعنى محو جميع الأدلّة عن إسهامات المسلمين في تطوير الثقافة (نوث، 2018، ص، ص، 168، 169)؛ لقد عبّر ريدلماير عن الأمر برمّته بالقول أنّ الصّرب كانوا يقتطعون هوية المسلمين من جميع جوانبها، فقد دمّروا ما يُقدّر طوله بنحو 481 ألف متر من السّجلات، أي ما يساوي صفًا من صناديق حفظ الوثائق يفوق طوله الـ 300 ميل، وفي قلب هذه النّيران ضاعت مئات الآلاف من الوثائق التي تسجّل المواليد، الوفيات وعقود القران، وممتلكات الناس وأعمالهم التجارية وروابطهم الدينية والمدنية والسياسية (Riedlmayer, 2001, p 279).

هَدفَ القوميون الصّرب إلى إعادة تشكيل البوسنة وفق تصوّرهم الخاص، وبناءً عليه كان هناك أسلوب حياة كامل وحضارة برمّتها في قلب أوروبا يخضعان لبرنامج إبادة؛ وبوحشية لا تعرف اللّين مثّل هجوم الصّرب على سراييفو ظاهرة متفرّدة، إذْ كان حصار المدينة في الحقيقة تعدّيًا على الثقافة الحضرية الحديثة بما تتمتّع به من سعة العيش والكوزموبوليتانية؛ ومن وراء توظيف أقسى مستويات الرعب كانت هناك خطّة لمحو الثقافة الإسلامية على مستويات نفسية وبيولوجية، وبالتالي أصبح الخطّ الفاصل بين تدمير شعب ما (الإبادة الإثنية) وتدمير الجماعة ذاتها (الإبادة الجماعية) مُبهمًا وعصيًّا.

خاتمة

إنّ قتل كتاب أشبهُ ما يكون بقتل إنسان؛ ولأنّ المكتبات ترمز إلى قيم النّزعات الإنسانية، فإنّ العنف الموجّه ضدّها يصنّف على أنه هجوم ضدّ هذه المُثل أيضًا؛ بناءً عليه، توصّلت هذه الدراسة إلى الاستنتاجات والتوصيات التالية:

- لا يستهدف حرق المكتبات والكتب الذّات الفردية فقط، بل الثقافة ككل بوصفها قوامُ هوية الجماعة.

- إنّ أغلبية إبادات القرن العشرين ،للكتب والبشر على حدّ سواء، كانت بفعل صراعات سياسية ذات خلفيات أيديولوجية ضيّقة، وهذه حقيقةٌ تشير إلى أنّ هذين العنصرين في المجتمع الإنساني (السياسة والأيديولوجيا) يُشكّلان الإطار النّظري لفهم ظاهرة إبادة الكتب.

- إنّ الأمم والفصائل التي تدمّر ثقافة جماعات معادية، إنّما تدمّر في الحقيقة الإرث الثقافي لجميع البشر، ووفقًا لذلك وَجبَ تطوير منظومة قانونية حازمة لحماية الكتب، إلى جانب الاستثمار في الاتفاقيات المُبرمة مثل اتفاقية لاهاي عام 1954 بشأن حماية الممتلكات الثقافية في حالة النّزاع المسلّح.

توثيق الهوامش والمراجع

أ. باللغة العربية:

- جاد الرب حسام الدين. (2011). معجم المصطلحات السياسية والدبلوماسية والاقتصادية. دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة.
- دي تانسي ستيفن. (2012). علم السياسة: الأسس. ط1. ترجمة: رشا جمال. الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت.
- السعدني أمين حافظ. (2014). أزمة الأيديولوجيات السياسية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- السّعيد خالد. (2018). حرق الكتب: تاريخ إتلاف الكتب والمكتبات. ط1. دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام.
- نوث ريبكا. (2018). إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة: عاطف سيد عثمان. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- نويمان فرانز ليوبولد. (2017). بنية الاشتراكية القومية (النازية) وممارساتها. ط1. ترجمة: حسني زينة. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر.

ب. باللغة الأجنبية:

- Fishburn Matthew. (2008). Burning Books. 1st published. Palgrave and MacMillan. New York.
- Riedlmayer Andras. (1995). Erasing the past : The destruction of Librariesand archives in Bosnia – Herzegovenia. Middle Eastern Studies Bulletin. Vol 29. N1. 1995.
- ----------------------. (2001). Convivencia under fire : Genocide and Book Burning in Bosnia. In : Jonathan Rose (Ed). The Holocaust and book. University of Massachusetts Press. Amherst.
- Stepcevic Aleksander. (1993). Instead of an introduction. In : Tatjana Aparac-Gazivoda and Dragutin Katalenac (Ed). Wounded Librariesin Croatia. Croatian Library Association. Zagreb.
- Zivkovic Marko. (2011). Serbian Dreambook : National Imaginary in the time of Milosevic. Indiana University Press. Indiana.



إضاءات على مظاهر التأثير العربيّ في كُتّاب أمريكا اللاتينية

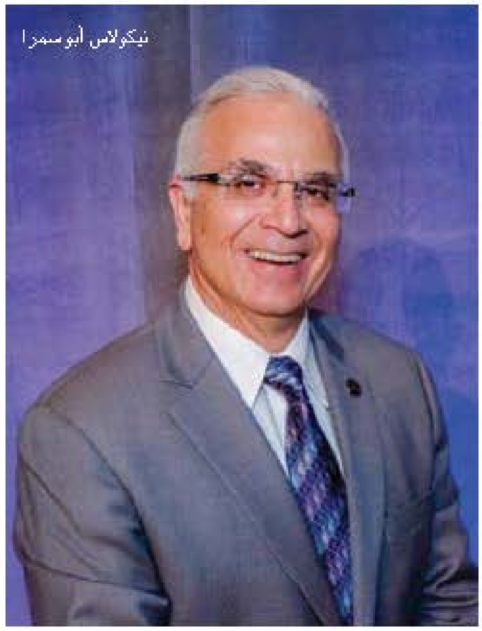


د. محمَد محمَد خطَابي

كاتب، وباحث، ومترجم من المغرب، عضو الأكاديمية الإسبانية - الأمريكية للآداب والعلوم - بوغوتا - كولومبيا.



سيرخيو ماثياس



نيكولاس أبو سمرا



طانوس بشعلاني

ذهب مُحقًّا الشّاعر، والباحث، والناقد التشيلي الصّديق "سيرخيو ماثياس" (المقيم في مدريد حاليًا) عندما قال: "إنّ الحضور العربي في آداب أمريكا اللاّتينية على العموم هو واقعٌ قائم لا يُمكن نكرانه، وهو يتفاوت بين كاتب وآخر حسب العصر الذي عاش فيه، والأصل الذي ينتمي إليه، وحسب المعرفة المُكتسَبة عنده حول واقع تاريخ العرب وثقافتهم، وماضيهم، وتراثهم، وحاضرهم ،إذ ينبغي التفريق بين كتابات مُستوحاة من الواقع، وبين كتابات أخرى تقوم على الخيال".

الواقع والخيال

ويضرب الشاعر "سيرخيو ماثياس" مثالاً في هذا الشأن، فيقول: الأمر يختلف بين مبدع حداثيّ مُجدّد مثل شاعر نيكاراغوا الكبير "رُوبين داريُّو"، وبين روائيّ فذّ ينتمي إلى فضاء الواقعية السحرية، ويحلّق بنا في كتاباته عبر خيال مجنّح طليق مثل الروائي الكولومبي الراحل الذائع الصّيت "غابرييل غارسيا مركيز".

يتّضح لنا من خلال ما سبق أنّ تكوين الكاتب، وبضاعته الفكرية، وأصله، والتأثيرات الخارجية أو المُجترّة ثقافيًا وتراثيًا إليه التي خلّفت بصماتها في إبداعاته، كلّ ذلك من الأهميّة بمكان لوجود كتّاب في القارة الأمريكية في شقّيها الشمالي والجنوبي ينحدرون من أصول عربية، والذين كتبوا في إبداعاتهم عن مظاهر شتّى للحياة العربية، وعالجوا في أعمالهم الأدبية قضايا لها صلة بتاريخهم، وأجدادهم، وماضيهم، وبالمقابل هناك كتّاب ومبدعون لا يمتّون إلى العرب بصلة الأصل، أو العِرق، أو الجِذر، أو الجِنس، إلاّ أنهم مع ذلك وقعوا تحت تأثير الفكر العربي، والثقافة العربية، وشدّتهم الحياة العربية، أو شُغفوا بالتاريخ العربي فتعرّضوا إلى ذلك في إبداعاتهم، وكتاباتهم على اختلاف أغراضها، ومضامينها. يُضاف إلى ذلك معارف الفئتين حول العرب، فالبعض كتب من وحي خياله معتمدًا على الخيال الذي تكوّن لديه من جرّاء قراءاته المتعدّدة، واطّلاعاته المختلفة عن العرب، أو معايشته لهم، وهناك كتّاب ومبدعون آخرون أُعجِبُوا بماضي العرب وحضارتهم، وتراثهم، وإسهاماتهم في مختلف حقول العلم والمعارف الإنسانية، فانعكس هذا الإعجاب، وهذا الانبهار في أعمالهم الإبداعية الشعرية أو النثرية، وبين هؤلاء وأولئك نجد من ينحدر فعلاً من أصل عربي، كما نجد منهم مَنْ لا يمتّ إلى العرب بصلة.

يقول أحد المؤرّخين النقّاد الثقات في هذا المجال، وهو الكاتب، والباحث، والمؤرّخ الإسباني المعروف "أمريكو كاسترو": "لا يكفي القول أنّ النصارى الإسبان كانوا واقعين تحت تأثير هذه الكلمات أو تلك، ذلك أنّ التأثير الكبير الذي أحدثه العرب والأمازيغ في شبه الجزيرة الإيبيرية بشقّيها الإسباني والبرتغالي إنّما يكشف لنا الحيّز المهمّ، والفضاء الفسيح الذي كان للمسلمين يحتلّونه في الحياة اليومية للنصارى في إسبانيا على مختلف الأصعدة والمستويات".

أوّل المغتربين إلى القارة البكر

ويشير الكاتب التشيلي "ماتياس رافيدي" وهو من أصل عربي من جهته: "أنّ التأثير الثقافي العربي في أمريكا اللاتينية وصل مع المكتشفين الإسبان الأوائل، وإنّ الذي انتقل مع هؤلاء ليس ثقافة الإسلام وحسب، بل عنصر الدم العربي والأمازيغي كذلك، حيث أن نسبة كبيرة منهم (33 في المئة في تشيلي وحدها على سبيل المثال) من الإسبان الذين إستقرّوا بها هم من أصل أندلسي، وهكذا الشأن بالنسبة لباقي بلدان أمريكا اللاتينية". ويضيف نفس الباحث قائلاً: "إنّ الهجرة العربية المباشرة إلى بعض بلدان أمريكا اللاتينية بدأت في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقبل ذلك، إذ في عام 1854 وصل إليها أوّل المهاجرين العرب الذين قدِمُوا بالخصوص من فلسطين، وسورية، ولبنان. وبين 1860 و1900 ركب البحر إلى أمريكا 600 ألف عربي من مرافئ فلسطين، ولبنان، ومصر إلاّ أنّ أشهر الهجرات العربية إلى أمريكا بشكل عام حدثت بين عاميّ 1900 و1914، خاصّة وقد تمركزت الهجرة في أمريكا الشّمالية بعد الأزمة الاقتصادية العالمية الأولى، إلاّ إنها في نهاية القرن التاسع عشر طفقت هذه الهجرة تتّجه نحو بلدان أمريكا اللاتينية.

ويقول الباحث "ماتياس رافيدي": "إنّ معظم المهاجرين جاؤوا إلى هذه الأصقاع وفي نيّتهم العودة من حيث قدِموا، إلاّ أنّ الظروف أقعدتهم، وسرعان ما أصبحوا يحتلّون مواقعَهم في المجتمع الجديد كلٌّ حسب تخصّصه وميوله، وتكوينه، وظروفه، واهتمامه، ومستواه الثقافي".

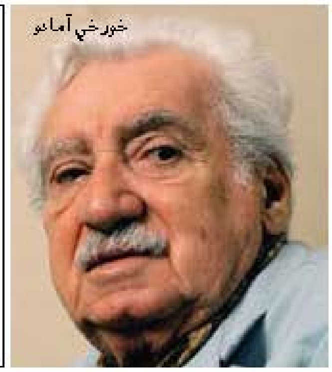
و يقول في نفس هذا السّياق الكاتب المكسيكي "نيكولاس أبو سمرا" (من أصل عربي): "أنه في العام 1820 خلال بسط النفوذ العثماني على لبنان، وعلى إثر قلاقل، ومواجهات عنيفة حدثت في البلاد ممّا استدعى التدخّل الفرنسي ودبلوماسيات أوروبية أخرى فُتحت أبواب الهجرة على مصراعيها، وتمّ السّماح لمن أراد القيام بها، وهكذا في عام 1854 وصل إلى بُوسطن في الولايات المتحدة الأمريكية "طانوس بشعلاني" المعروف بأنطونيوس، ويذهب الدكتور "فيليب حتّي" إلى الجزم، بأنّ البشعلاني هو "المغترب اللبناني الأوّل إلى العالم الجديد، ولابدّ أنه بعث بأخباره إلى مواطنيه في لبنان حول هذا الوطن الجديد الشاسع، والمترامي الأطراف، وعن فرص العيش والعمل التي يوفّرها المجتمع الأمريكي للقادمين إليه، ولابدّ أنهم استقبلوا أخبارَه بالحماس نفسه الذي استقبل به الإسبان أخبارَ "كريستوفر كولومبوس" عندما إكتشف أمريكا عام 1492، ثمّ توالت الهجرات العربية بعد ذلك إلى مختلف بلدان أمريكا اللاتينية كذلك من كلّ صوب وحدب.

المغتربون وأدب المهجر

ومعروف أنّ هؤلاء الوافدين قد استقدموا معهم عاداتهم، وتقاليدهم، وثقافتهم، وآدابهم، وحسّهم الشعري الرّقيق، وبالتالي كان تأثيرهم في المجتمع الجديد بليغًا في مختلف هذه المجالات ،أخصّ منها بالذكر المجال الأدبي .وهكذا عاش ويعيش في هذا الصّقع النائي من العالم عدد غفير من الكتّاب والشعراء العرب المهاجرين الذين اشتهروا بعطاءاتهم المميّزة، وإبداعاتهم الثرّة، وإسهاماتهم الغنية، والمتنوّعة، وأعني بذلك الأدب المهجري الذي نما وترعرع



الشاعر القروي



خورخي آمادو



وتألّق في عدة مدن أمريكية في الشمال والجنوب. وقد قدّم لنا هذا الأدب أسماء معروفة ولامعة في عالم الإبداع، أسوق منها على سبيل المثال وليس الحصر: الشاعر القروي، إلياس فرحات، شفيق معلوف، حسني رشيد غراب، يوسف فاخوري، فيليب لطف الله، موسى حداد، وهيب إسكندر عودة، الأَخَوَين إلياس وزكي قنصل، شيب عريضة، عبدالمسيح حداد، وغيرها من الأسماء الكثيرة التي لا حصر لها ، فضلاً عن أسماء أخرى طبّقت شهرتها الآفاق مثل: جبران خليل جبران، وإليا أبي ماضي، وسواهما.

المغتربون العرب والصحافة

ولا ننسى دور الصّحافة في هذا القبيل، حيث صدرت أوّل صحيفة في أمريكا اللاتينية عام 1892 وهي" كوكب أمريكا"، لنجيب إبراهيم عربيلي، وتوالت بعد ذلك الجرائد والمجلاّت في الصدور حتى كاد يصل عددها إلى 400 دورية، منها: "الهدى" ، لنعوم مكرزل، و"البيان" لسليمان بدور، و"السّائح" لعبدالمسيح حداد، و" الفنون" لنسيب عريضة، و"السّمير" لإليا أبي ماضي، و"الغربال" ليوسف مسالم، (صدرت عام 1922 وما زالت تصدر إلى يومنا هذا في المكسيك)، فضلاً عن دور "العصبة الأندلسية" في الجنوب، و"الرابطة القلمية" في الشمال. وهناك كتّاب وصحافيون عرب آخرون اشتغلوا بالصحافة وأصدروا مجلات عربية إسبانية مزدوجة اللغة مثل "يوسف مسالم" و"جان بشارة" و"يوسف عابد زواتي" و"يوسف شدراوي" و"ميشيل دوميت جميل" و"ميجيل نادر" و"أنور حبور" ، و"ريحان عزار" و"فيكتور ساكيس" . ومن المشتغلين بالصحافة كذلك نجد أسماء مثل "طرابلسي قاثم" و"ومراد روبلس" و"لطائف البيطار" و" أنطونيو نكاد" و"نيكولاس أبو سمرا" و"أنخيل عبود" ونعيم لحود" و" سليم فرح" وهؤلاء الكتاب لم يكونوا يتمركزون في العاصمة المكسيكية وحسب، بل إنهم كانوا موزّعين على مختلف المدن المكسيكية الأخرى، وعليه فإن الوجود العربي وتأثيره في أدب امريكا اللاّتينية – كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مستهلّ هذه العجالة– أمر لا يمكن نكرانه أو تجاهله، بل إنّ هناك في الوقت الراهن كتّابًا مرموقين في أمريكا اللاّتينية ينحدرون من أصول عربية، والتأثير العربي بالتالي واضح، وجليٌّ في إبداعاتهم، وأدبهم، وإنتاجهم حيث خاضوا بمهارة فائقة، وألمعية كبرى في مختلف الأغراض الإبداعية، في الرّواية، والشّعر، والأدب، والمسرح، والقصة القصيرة، والخاطرة، والبحوث، والدراسات، والتاريخ، والتشكيل، وفي مختلف أنواع الفنون الإبداعية الأخرى حتى وإن أصبح أدبهم يُكتب اليوم بلغة غير اللغة العربية.

مبدعون من أصول عربية في أمريكا اللاتينية

جاء على لسان إحدى الشخصيّات الرئيسيّة في رواية الكاتب البرازيلي المعروف خورخي آمادو "غابرييّلاً قرنفل وقرفة" ، كتجسيد لحالة الغضب الشديد التي كانت تعتري المغتربين العرب، ويستشيطون غضبًا عندما كانوا يُنعتون بـ "التركي" ما يلي: "كان الكثيرون وخاصّة الأصدقاء منهم ينادونه بعربي أو تركي، وهذه حقيقة، وكان هذا تعبيرًا وديًّا وحميميًّا، أما نسيب فلم يكن يحبّ هذه التسمية فيرفضها متزعجًا، وأحيانًا يغضب منها فيجيب:

– تركية هي أمك.

– لكن يا نسيب ..

– نادني بما تريد، إلاّ تركي، أنا برازيلي، ويضرب بيده على صدره الكثيف الشّعر، ويضيف ابن سوري والحمد لله.

– عربي، تركي، سوري، كله الشيء نفسه.

– الشيء نفسه يا صاحب القرون! أنت جاهل، لا تعرف لا التاريخ ولا الجغرافيا.

– مهلاً يا نسيب، لا تغضب لم أقصد إهانتك"!.

هكذا كان هؤلاء المغتربون العرب الأوائل يتزعجون من لقب "التركي" الذي كان يلحق بهم جزافًا. كان هؤلاء يتنقلون امتدادًا من الأمازون على متن مراكب تجارية إلى كل أنحاء أمريكا اللاتينية، بالفعل كان يطلق عليهم لقب «تُوركُو» . أي التركي .. وكانوا دومًا يعترضون على هذه التسمية، إذ حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، كانوا يصلون إلى المهجر حاملين جوازات سفر صادرة عن الإمبراطورية العثمانية، وهي في حالة انحلال آنذاك، فلم يرغبوا في أن يُطلق عليهم اسم الذين كانوا يتسلطون على بلادهم. وفي روايتي "يوميات موت مُعلن" و"مئة عام من العزلة" للكولومبي العالمي غابرييل غارسيا مركيز، وفي روايات أخرى لكتّاب من القارة الأمريكية آخرين خير مثال على ما نقول.

العرب وأدب أمريكا اللاتينية

إنّ الوافدين العرب الذين تقاطروا على القارة الجديدة في تواريخ متفاوتة قد استقدموا معهم عاداتهم وتقاليدَهم وثقافتَهم، آدابَهم وحسّهم الشعري الرقيق، وبالتالي كان تأثيرهم في المجتمع الجديد بليغًا في مختلف هذه المجالات.

وهكذا عاش وما زال يعيش في هذا الصّقع النائي من العالم عدد غفير من الكتاب والرّوائيين والشعراء العرب المهاجرين، الذين اشتهروا بعطاءاتهم المميّزة، وإبداعاتهم وإسهاماتهم الغنيّة والمتنوّعة، كما أوضحنا دور الصحافة في هذا القبيل، حيث صدرت أول صحيفة في أمريكا اللاتينية عام 1892 وهي «كوكب أمريكا»، لنجيب إبراهيم عربيلي، وتوالت بعد ذلك الجرائد والمجلات في الصدور حتى كاد يصل عددها إلى 400 دورية، منها: «الهدى»، لنعوم مكرزل، و«البيان» لسليمان بدور، و«السائح» لعبد المسيح حداد، و«الفنون» لنسيب عريضة، و«السمير» لإيليا أبي ماضي، و«الغربال» ليوسف مسالم (صدرت عام 1922 وما زالت تصدر إلى يومنا هذا في المكسيك)، فضلاً عن دور «العصبة الأندلسية» في الجنوب، و«الرابطة القلمية» في الشمال.

وعليه فإن الوجود العربي وتأثيره في أدب امريكا اللاتينية أمر لا يمكن نكرانه أو تجاهله، بل إن هناك في الوقت الراهن كتّاباً مرموقين في أمريكا اللاتينية ينحدرون من أصول عربية، والتأثير العربي بالتالي واضح وجليّ في إبداعهم، وأدبهم وإنتاجهم، حتى إن أصبح يُكتب اليوم بلغة غير اللغة العربية. وليس من السّهولة واليُسر القيام بتصنيف جرد شامل أو قائمة شاملة ومتكاملة لهؤلاء الكتّاب في مختلف بلدان أمريكا اللاتينية اليوم، نظرًا للعديد من الاعتبارات، وقد أورد الشاعر والباحث التشيلي سيرخيو ماثياس أسماء بعض هؤلاء الكتاب ضمن دراسة له ذات صلة بالموضوع، الذي نحن بصدده، وتتوزّع هذه الأسماء على مختلف بلدان أمريكا اللاتينية المعروفة في الوقت الراهن، ونقدم للقارئ في ما يلي نماذجَ من هؤلاء الكتاب والشعراء.

لويس فياض.. وألف ليلة وليلة (كولومبيا):

هذا الكاتب من أصل عربي وُلد في بوغوتا عام 1945، وتحفل أعماله الروائية والقصصية بكل ما هو عربي، وحسب التقليد السائد عند أدباء وشعراء أمريكا اللاتينية فإنه عندما يريد التحدث عن «العربي» فإنه يستعمل مصطلح «التركي». ويعالج فياض في كتاباته مسألة الهجرة العربية بالذات إلى مختلف البلاد الأمريكية، وكثيرًا ما يتعرض إلى كتابٍ كان له وقع بليغ على الكثير من كتاب أمريكا اللاتينية سواء الذين ينحدرون من أصل عربي أو لا، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولم يفلت من هذا التأثير حتى عراب الرواية الأمريكية اللاتينية غابرييل غارسيا ماركيز، كما يتعرض لويس فياض كذلك في العديد من كتاباته إلى أزمة الشرق الأوسط، وإلى محنة الفلسطينيين على وجه الخصوص.

والتر غريب.. إعجاب بالأندلس ومآثرها (تشيلي):

كاتب من أصل فلسطيني، وينغمس هو الآخر في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وفي أعمال جبران خليل جبران، كان مديرًا للمعهد التشيلي– العربي، وهو مؤسّس نادي القصة بسانتياغو دي تشيلي، بل أصبح في ما بعد مديرًا لجمعية الكتاب التشيليين. من أعماله الناجحة محفل المعوقين، زار إسبانيا ولم يسترعِ انتباهَه شيء فيها، حسبما صرّح لمواطنه

الشاعر التشيلي سيرخيو ماثياس سوى الأندلس، إذ كانت رحلته لها بالنسبة له إحياءً للعهد والمجد الزاهرين العربيين في هذه الديار. ولقد أعجب إعجابًا كبيرًا بقصر الحمراء في غرناطة، وببرج الذهب، وبصومعة الخيرالدا في إشبيلية (توأمة صومعتيْ حسان في الرباط، والكتبية في مراكش)، كما كان إعجابه بمسجد قرطبة الأعظم لا حدّ له، فضلاً عن آثار وقصور ومعالم عربية أخرى.

هرنان تراك والحنين إلى صوت الأذان (فنزويلا)،

الكاتب هرنان تراك من أصل لبناتي، وُلد في كولومبيا عام 1926 إلا أنه عاش باستمرار في العاصمة الفنزويلية كاراكاس، وهو يتعاطى الشعر، وله دراسات أدبية مهمة في مختلف حقول المعرفة والإبداع والإنسانيات. من أعماله الشعرية «ساعة سريرية» (1964)، و«أقربائي» (1968)، وله كذلك «قصة وكاتب»، و«زمن الصمت» (1968). توفي هرنان تراك في كراكاس عام 1977. يتحدث تراك في كتابه «أقربائي» عن أجداده وأصله العربي، وكيف أنه كان بين والده ووالدته جسر بناؤه غير متين. إنه يتذكر في كتاباته صوت الأذان، وبائعات الفل والياسمين، والعديد من الذكريات الجميلة التي حملها أجداده معهم إلى مهجرهم الجديد.

ماتياس رافيدي وأحلام قابيل (التشيلي)،

ومن الكتاب التشيليين البارزين كذلك من أصل عربي الباحث ماتياس رافيدي، من أعماله في هذا المجال بالذات كتابه «كُتاب تشيليون من أصل عربي»، وقد قسم كتابَه إلى أجيال من الكتاب التشيليين الذين يتحدرون من أصل عربي، وعرف بكل جيل على حدة، انطلاقًا من الكتاب الذين وُلدوا في التاريخ المتراوح بين 1890 و1904 والذي يُعرف بجيل 1920 إلى جيل الكتاب المولودين بين 1950 و1964.

ومن الأسماء التي ساقها الباحث رافيدي في هذا الكتاب القيم: بندكتو شوقي، يوسف عويل حنا، موريس موسى، إدريس سبيلا، روبرتو سراح، محفوظ ماسيس، وفريد هيد ناصر، وقد ترجم المؤلف في هذا الكتاب لما يربو على الثلاثين كاتبًا تشيليًا من أصل عربي، وقد عالج هؤلاء الكتاب مختلف فنون القول من شعر ونثر، ومن بين هذه المجموعة برزت أسماء لامعة منها محفوظ ماسيس، المولود عام 1916 في تشيلي وهو من أصل فلسطيني، ونجد في أعماله إشارات كثيرة إلى أصله العربي، حيث تتكرر أسماء الأهرام، والجمال، والفراعنة، والصحارى إلخ. ومن أهم كتبه «أحلام قابيل»، و«النجوم الباهتة»، حيث يدافع فيه عن حق شعبه في الحياة الكريمة في فلسطين خاصة في كتابه «بكاء اللاجئ».

جورج عيسى والتعلق بالماضي المجيد (الأرجنتين)،

هذا الشاعر المولود عام 1946 هو من أصل عربي كذلك وفي كتابه «أعمال عبده» نجده يتعرض للتأثيرات العربية التي وصلت إلى هذا البلد، وهو شديد التعلق بماضيه العربي، وأجداده والتغنّي والزهو والافتخار بهم وبأمجادهم، وتحفل أعماله الشعرية بالخصوص بالأساطير القديمة المتوارثة، وشعره مزيج من العاطفة والأسطورة والتاريخ.



الرابطة القلمية من اليمين: ميخائيل نعيمة وعبد المسيح حداد وجبران خليل جبران ونسيب عريضة

ماركو جميل وهيامه بمراكش الحمراء (غواتيمالا)،

كاتب له أعمال قصصية رائعة منها قصته «ساحر التاريخ» حيث يتحدث في هذه القصة عن مدينة مراكش الحمراء المغربية بالخصوص.. «حيث الزمن يوجد في استراحة، وطيور النورس لا تتوقف عن التحليق عاليًا كما تطير عصافير الدوري في مدريد. هذه النوارس تمر بتؤدة، وهدوء، وتأن وتبدو وكأنها مراكب شراعية ناصعة البياض تنساب في الفضاء ترى من أعماق المياه». وهكذا يسترسل الكاتب ماركو جميل في وصف هذه المدينة المغربية التاريخية الساحرة، التي أصبحت جل معالمها المعمارية بما فيها ساحتها الكبرى الشهيرة (جامع الفنا) تراثًا إنسانيًا للعالم أجمع، والتي تحتل حيزاً مهماً في رقعة الأدب العالمي.

مبدعون في ميادين متنوعة

بالإضافة إلى أسماء الكتاب الآنفة الذكر نجد العديد من الأسماء الأخرى التي تتوزع على الخريطة الأمريكية بعضها يتعاطى الكتابة الأدبية والتأليف، وبعضها الآخر يميل لقرض الشعر. كما أن هناك من اتجه إلى مجالات إبداعية أخرى تشكيلية، وفنية، وتمثيلية إلخ. من هذه الأسماء نذكر من المكسيك علي شوماسيرو، وهو من بلد نجاريت المكسيكية، وله إسهامات كبيرة في هذا المجال، وكان يحظى بتقدير من طرف الكتاب والنقاد. كما أن هناك ناقدًا سينمائيًا ممتازًا يُدعى نايف يحيى وهو من أصل فلسطيني، ويعد من أكبر نقاد الفن السابع في المكسيك، وهناك كذلك الرسامة التشكيلية، والكاتبة الراحلة إكرام أنطاكي، ومن أشهر كتبها «الثقافة الثالثة»، وهي سورية الأصل، وهناك الممثلة الشهيرة سلمى حايك وهي فنانة مكسيكية من أصل لبناني تألقت بشكل لافت في فن التمثيل المسرحي والسينمائي، وهناك المطربة الكولومبية العالمية شاكيرا مبارك من مدينة برّانكيّا الكولومبية وقد طبّقت شهرتها الآفاق في مجال الغناء، وهناك كاتب مسرحي من أصل لبناني هو طوني طرابلسي، وقد أحرزت مسرحية له قدمت على خشبة مكسيكو سيتي لعدة سنوات نجاحًا باهرًا وهي بعنوان: «الطيران»، وتعالج مسألة الهجرة العربية إلى المكسيك، وهناك الكاتب إسكندر حداد وهو من أصل لبناني أيضًا ويحتل مكانة مرموقة في التشكيل المكسيكي المعاصر.

المغتربون والصحافة

وهناك كتاب وصحافيون عرب آخرون اشتغلوا بالصحافة وأصدروا مجلات عربية إسبانية مزدوجة اللغة مثل يوسف مسالم، جان بشارة، يوسف عابد زواتي، يوسف شدراوي، ميشيل دوميت جميل، ميجيل نادر، أنور حبوب، ريحان عزار وفيكتور ساكيس. ومن المشتغلين بالصحافة كذلك نجد أسماء مثل طرابلسي قاثم، ومراد روبلس، لطائف البيطار، أنطونيو نكاد، ونيكولاس أبو سمرا وأنخيل وسليم فرح، وهؤلاء الكتاب لم يكونوا يتمركزون في العاصمة المكسيكية وحسب، بل إنهم كانوا موزعين على مختلف المدن المكسيكية الأخرى، وفي الأرجنتين نجد كتابًا آخرين من أصل عربي مثل مسعود خورخي، لليانا معراقي وهي (شاعرة) مجيدة، وخورخي عزيز، وهو روائي من أصل لبناني، ومن أعماله «الأزهار المسروقة من حديقة كيلمس» وقد عيّن سفيرًا لبلاده لدى اليونسكو في باريس، ومن الرسّامات التشكيلية نجد نعيمة أجودي، ومن كتاب البرازيل المتحدرين من أصل عربي منصور شانيلا، وهو كاتب معروف ومترجم أعمال جبران خليل جبران إلى اللغة البرتغالية، بالإضافة إلى جميل منصور حداد وسيد علي أدرياتو، وآخرين.



أثر الشاعر الأندلسي ابن زمرك في لأديب الإسباني لوركا

"فإن ملأت كف النسيم مع الضحى"



د. صبيح صادق

جامعة اوتونوما، مدريد، إسبانيا

من المعروف إن استعارة (كَفّ النّسيم) من التعابير الشائعة في الأدب العربي، وليس كذلك في الأدب الإسباني، وقد استعمل هذه الاستعارة، الغريبة على الشعر الإسباني، لأول مرة، عام 1921، الأديب ذائع الصيت عالميًا، فدريكو غارثيا لوركا (1898 . 1936) في الوقت الذي كان الشعراء العرب يستعملونها منذ قرون، ومنهم شعراء الأندلس، وبالتحديد الوزير ابن زمرك (793.733هـ) (1392.1333م)، في قصيدة له حول قصر الحمراء في غرناطة.

يقول فدريكو غارثيا لوركا في قصيدته "ليلة" (1921):

NOCHE
Total
La mano de la brisa
acaricia la cara del espacio
una vez
y otra vez
Las estrellas entornan
Sus párpados azules
Una vez
Y otra vez[1].

يد النسيم
تداعب الفضاء
مَرّة
بعد مَرّة.
وتكاد النجوم
تغلق أجفانها الزرقاء
مَرّة
بعد مَرّة .

كيف وصل هذا التعبير العربي الى لوركا ؛

إن العثور على استعارة "كف النسيم" في قصيدة لوركا هذه ليس مهمًا إذا لم نستطع إثبات كيفية وصول هذه الاستعارة العربية إلى لوركا، أي كيف وصل هذا التعبير العربي إلى الشاعر الإسباني في الوقت الذي يجهل لوركا اللغة العربية؟

وقد وردت هذه الاستعارة في شعر الوزير ابن زمرك في قصيدة له تم نقشها في قصر الحمراء بغرناطة، ولم ينتبه بعض الباحثين إلى أن شعر ابن زمرك الذي حفظ بعضه منقوشًا على جدران قصر الحمراء حتى اليوم، قد تمت ترجمته إلى اللغة الإسبانية، قبل لوركا، ومنهم استاذنا وصديقنا المرحوم الدكتور محمود علي مكي، الذي ظن بأنه على الرغم من أن فدريكو غارثيا لوركا كان من المهتمين بالقصر العربي، الحمراء، وكان يزوره بين حين وآخر، لكنه لم يقرأ الأبيات الشعرية في قصر الحمراء لأن تلك القصائد العربية لم تكن قد ترجمت إلى الإسبانية حتى ذلك الوقت، يقول الدكتور محمود علي مكي في ترجمته "الأعمال الشعرية الكاملة" للشاعر لوركا:

"ولسنا نظن لوركا في جولاته الكثيرة في أبهاء ذلك القصر العربي الخالد عرف معنى هذه الأبيات، ولا نحسب أحدًا ترجمها له"[2].

الحقيقة ان الشعر المنقوش في قصر الحمراء قد تمت ترجمته إلى الإسبانية والى لغات أخرى، وأبرز من ترجم هذا الشعر، قبل لوركا، المستعرب الغرناطي أميليو لافوينته

الكنترا (1825. 1868) الذي طبع كتابه "كتابات عربية في غرناطة" عام 1859 .

لقد عثرنا على عدة نصوص عربية تمّت ترجمتها إلى اللغة الإسبانية تحتوي على هذه الاستعارة، قبل لوركا، ولكون هذه الاستعارة غريبة وغير مستعملة، فان بعض المترجمين لم ينقلوها كما هي وإنما كتبوها بشكل يتفق مع الاستعمال الشائع في اللغة الإسبانية، مثل "النسيم اللطيف"، أو "النسيم الصباحي"، أو "النسيم" فقط دون ذكر كلمة "كف"، وفي الوقت ذاته رأينا أن هناك مترجمين آخرين ترجموا هذه الاستعارة كما هي، أي "كف النسيم".

في كتاب لافوينته الكنترا "كتابات عربية في غرناطة" (1859) نقرأ بعض قصائد ابن زمرك مترجمة إلى الإسبانية، ومنها القصيدة التي تتكلم على لسان حدائق قصر الحمراء ويقول فيها:

أنا الرَّوْضُ قَدْ أَصْبَحْتُ بالحُسْنِ حاليا
تأمَّلْ جَمالي تَسْتَفِدْ شَرْحَ حاليا
...
فإنْ مَلأَتْ كَفُّ النَّسيم مَعَ الضُّحَى
دَراهِمَ نَوْرٍ ظَلَّ عَنْها مُكافيا(3)

إن أوّل من ترجم قصيدة ابن زمرك هذه إلى الإسبانية هو الونسو دي الكاستيو في القرن السابع عشر، في مخطوط محفوظ في المكتبة الوطنية في مدريد، تحت رقم 7453، لكن ألونسو دي الكاستيو، لم يستسغ ترجمة المصطلح العربي "كف النسيم"، ولهذا لم يترجمه، أو بالأحرى قفز مصطلح "كف النسيم". ها هي ترجمة الونسو دي الكاستيو، نقلا عن مخطوط المكتبة الوطنية في مدريد:

“Soy un vergel adornado de hermosura; en la qual (sic), si queréis advertir, entenderéis gran elegancia en mi aseo

. . .

E así cuando la dulce aurora de la mañana espira con el resplandor del sol, se demuestran perlas clarísimas, que no se pueden significar”(4).

في ترجمة الونسو دي الكاستيو هذه لا نرى ذكرًا لـ "كف النسيم"، والسبب واضح وهو أن هذه الاستعارة غير موجودة أساسًا في اللغة الإسبانية.

وفي عام 1859، ترجم قصيدة ابن زمرك المذكورة المستعرب "أميليو لافوينتي الكنترا" في كتابه "كتابات عربية في غرناطة"، وفيها يترجم "كف النسيم" تمامًا كما في النص العربي، ها هنا ترجمة لافوينته الكنترا لقصيدة ابن زمرك:

"Yo soy el jardín que aparezco por la mañana ornado de belleza; contempla atentamente mi hermosura, y hallarás explicada mi condición.

....

Pues está llena la mano del céfiro(5)desde la mañana de dirhames de luz, que contiene lo suficiente (para el pago)"(6).

وهنا نلاحظ أن المستعرب لافوينته الكنترا يذكر: la mano del céfiro أي "كف النسيم".

لكن ترجمة هذه الاستعارة إلى الإسبانية على يد لافوينته الكنترا، قبل لوركا، غير كاف للتدليل على ان لوركا قد قرأها.

السؤال الآن هو هل وقع كتاب لافوينته الكنترا بيد لوركا؟

لم يذكر لوركا في رسائله أو في مقابلاته أو في كتبه بأنه قد قرأ كتاب المستعرب لافوينته التكنترا، ولهذا فليس لنا من دليل على أن لوركا قد قرأ قصيدة ابن زمرك بالإسبانية، ولكن بالرغم من كل ذلك، فان هناك احتمالًا كبيرًا أن يكون لوركا قد قرأ قصيدة ابن زمرك، وذلك لعدة أسباب، منها اهتمام الشاعر الإسباني بالتراث والشعر العربيين، وبالتحديد تراث غرناطة، وكذلك اهتمامه بقصر الحمراء وزياراته المتعددة له، وأيضًا يمكن إضافة سبب آخر وهو أن كتاب المستعرب لافوينته الكنترا حاز على شهرة كبيرة في اسبانيا باعتباره من أهم الكتب التي ترجمت الشعر العربي في القصر العربي آنذاك، وبالتالي فهناك احتمال كبير في أن يكون لوركا قد طالع ذلك الكتاب.

هناك ملاحظة مهمة يذكرها المستشرق اميليو غارثيا غوميث، أبرز مستشرقي اسبانيا في القرن العشرين، وهي أنه في أحد الاجتماعات التي جمعته مع لوركا وآخرين، في مدينة غرناطة في الثلاثينيات، قرأ لوركا جزءًا من مسرحيته "يرما"، وبعد ذلك تحدث غارثيا غوميث مع لوركا حول شعراء غرناطة وقصر الحمراء، وبالذات ابن زمرك، فقال له لوركا أنه قد كتب قصائد تخليدًا لشعراء غرناطة القدامى. ها هنا كلمات غارثيا غوميث:

"قلت لغارثيا لوركا بأنني في صدد تأليف كتاب عن شخصية عربية معروفة ، إنه ابن زمرك، الذي نُشرت قصائده في أفخم أبهّة عرفها العالم: نُشرت في قصر الحمراء، حيث غطت قصائده جدران القصر وزينت صالاته، وأحاطت بنافورة السباع المتوثبة.

فقال لنا لوركا أنه قد كتب، تخليدًا لذكرى شعراء غرناطة القدامى، قصائد وغزليات، باسم "ديوان"، ويحمل اسم حديقة عائلته (عائلة لوركا) لأن القصائد قد تمت كتابتها في تلك الحديقة، وسيسميه ديوان تماريت"(7).

من خلال نص المستشرق غارثيا غوميث القصير في حجمة الكبير في معانيه، يمكننا ترجيح أن يكون لوركا على علم باسم ابن زمرك، وعلى اطلاع على قصيدته التي ترجمها لافوينته الكنترا في كتابه "كتابات عربية في غرناطة".

تاريخ ترجمات قصيدة ابن زمرك إلى اللغات الأوربية

لم تكن ترجمة لافوينته الكنترا الوحيدة قبل أن يكتب لوركا قصيدته، وإنما هناك ترجمات أخرى سبقته، وهي:

1

في عام 1810 ترجم قصيدة ابن زمرك، إلى الإنكليزية المستشرق شيكسبير، وهو غير شيكسبير الأديب المعروف، وفيها ذكر "كف النسيم":

“And, when the hand of the zephyr sinks under the noon-tide rays, the golden coins of light issuing from it are fully satisfeetory”(8).

2

في عام 1841 ترجمها المستشرق ديرنبيرج إلى الفرنسية، ذاكرًا أيضًا "كف النسيم":

“Car dès le main du zéphire y est pleine de drachmes de lumière, assez (abondantes déjà) pour satisfaire (au jugement du Kadhi) ”(9).

3

أما المستشرق الإسباني غايانغوس في ترجمته لقصيدة ابن زمرك فلم يذكر "كف النسيم"، واستعمل بدلًا منها "نَفَس النسيم أو هَبّة النسيم"، عند ترجمته للقصيدة إلى اللغتين الإنكليزية والفرنسية، عام 1842. ها هنا ترجمته إلى اللغة الإنكليزية:

“Which, when the breath of the zephyr expires before the noontide rays appear surrounded y a light which throws into the shade all other light”(10).

وكذا في ترجمته الى اللغة الفرنسية، حيث لم يذكر "كف":

“Lorsque le souffle du zéphyr est absorbé par les rayons du midi, ces appartements paraissent entourés d´une lumière qui rejette dans l´ombre toutes les autres lumières“(11).

هنا نلاحظ ان غايانغوس باعتباره اسبانيًا، وجد أن "كف النسيم" تعبير غريب، ولهذا لم يترجمه ترجمة حرفية.

***

"كف النسيم" في قصائد أخرى

لقد تُرجمت عدة قصائد عربية تتضمن مصطلح "كف النسيم" إلى الإسبانية ولغات أخرى، قبل أن يكتب لوركا قصيدته، ولهذا فهناك احتمال أن يكون لوركا قدا قرأ بعض تلك القصائد. وفي الوقت نفسه فهناك من المترجمين من لم يترجم هذه الاستعارة "كف النسيم"، وهذا دليل على أن هذه الاستعارة غير موجودة في لغة المترجم، أو أن المترجم استغربها.

1

كان أول من ترجم "كف النسيم" كما هي حرفيًا إلى اللغة الإسبانية هو المستعرب فرانثيسكو خابيير سيمونيت، حينما ترجم مقطوعة للشاعر رفيع الدولة عام 1851:

باكِر إلى القَصْفِ أبا عامرِ
فإنَّما تَنْجَحُ الفتَى في البكر
من قبلِ أن تَمْسَحَ كفُّ الصَّبا
دَمْعَ الغَوَادِي من خُدودِ الزَّهَر(12)

وهي حسب ترجمة سيمونيت (1851):

"Ven a acompañar nuestro banquete mientras asoma la aurora, oh Abū `Āmir, porque la juventud no goza de los bienes de la vida sino al nacer del día,

cuando la mano del viento abrasador

aún no ha enjugado en las mejillas de las flores las lágrimas del matinal rocío"[13].

أي "كف الصّبا": Mano del viento وهنا نلاحظ أن سيمونيت استعمل في عام 1849، ترجم المستشرق دوزي مقطوعة رفيع الدولة إلى الفرنسية، وبعده ترجمها المستشرق شاخت، عام 1856، إلى الألمانية، ثم خوان باليرا، عام 1857 إلى الإسبانية. ومما يلفت النظر أن كلا من دوزي وشاخت ترجما "يد الصبا"، كما هي في النص العربي، لكن خوان باليرا ترجمها "نسيم صباحي".

ها هي ترجمة دوزي، عام 1849:

"Venez assister à notre festin joyeux tandis que laurore pointe، ô Abou-Amir; car la jeunesse ne jouit des biens de la vie quà la pointe de jour، lorsque la main du vent brûlant na pas encore essuyé des joues des fleurs، les larmes de la rosée du matin"[14].

وفي عام 1867، ترجم مقطوعة رفيع الدولة أيضًا المستشرق الألماني شاخت في كتابه الفن والشعر عند العرب في اسبانيا، وقد ترجم شاخت هذا المصطلح العربي حرفيًا أي "كف الصبا"، وعن شاخت ترجم الأديب خوان باليرا قصيدة رفيع الدولة إلى الإسبانية، ولكن مما يلاحظ أن باليرا لم يترجم "كف الصبا" كما هي. ها هنا الترجمة الألمانية لشاخت، وفيها يذكر "كف الصبا":

Beim Glühn der Morgenröthe
Komm، Freund، zum Trinkgelage،
Denn Freude winkt dem Jüngling
Nur frühe، früh vor Tage،
Bevor die Hand des Windes
Noch von der Blumen Wangen
Die Tropfen Thaus getrocknet،
Die blitzend daran hangen[15].

هنا نلاحظ أن شاخت ترجم "كف الصبا" "Hand des Windes" أي انه ذكر الاستعارة العربية كما هي، لكن الأديب الإسباني خوان باليرا الذي ترجم نص شاخت من الألمانية إلى الإسبانية لم يذكر "كف"، على الرغم من أهميتها. ها هنا ترجمة خوان باليرا:

"Ven al huerto، muchacha:
Ya difunde alegría
La refulgente aurora،
Y a beber nos convida،
Antes que de las flores
Besando las mejillas،
Puro rocío beba
El aura matutina [16]

في ترجمة خوان باليرا هذه، لا تظهر كلمة "كف" وإنما نرى بدلها "النسيم الصباحي"[17] مع أن النص الألماني واضح في استعماله "كف الصبا"، وهذا دليل على أن هذا المصطلح غريب على اللغة الإسبانية، لأن خوان باليرا من الأدباء المعروفين ومن المتمكنين جدًا من اللغة الألمانية، ولهذا فان عدم ذكره كلمة "كف" في ترجمته، دليل واضح على أن الاستعارة العربية "كف النسيم" مصطلح غريب على اللغة الاسبانية.

2

في عام 1861، ترجم الأستاذ في جامعة غرناطة، لاهيت ريكارد، مقطوعة للشاعر الأندلسي ابن سارة إلى الإسبانية، وذكر في ترجمته "يد النسيم":

أرى شَجَرَ النّارَنْج أَبْدى لنا جَنَىً
كَقَطر دُمُوع ضَرَّجَتْها اللَّواعِجُ
كُراتُ عقَيقٍ في غُصُونِ زَبَرْجَد
بِكَفّ نَسيمِ الرّيحِ مِنها صَوالِجُ[18]

وهي حسب ترجمة ريكارد:

"Si líquida se tornase
la carne de las naranjas،
Vino purísimo fuera
sin mezcla alguna de agua.
Semejan pelotas de ónice
en sus ramas de esmeralda،
Sirviéndoles de raquetas
la leve mano del aura"[19].

وهنا يُلاحظ أن ريكارد ذكر: mano del aura وهي ترجمة حرفية لـ "كف نسيم".

3

يقول شاعر في الريحان:

وغُصن من الرّيحان أخضر ناضر
نما بين غصني نَرجسٍ وشقائقِ
يُريكَ إذا كَفُّ الصّبا عَبَثَتْ به
شَمائِلَ مَعْشوقٍ وذلّة عاشقِ[20]

ترجم المقطوعة المستشرق رات إلى الفرنسية:

"Cest une tige de basilic، dun vert éclatant، qui a poussé، au milieu de deux plantes، entre un narcisse et une anémone;

Vient-elle á être caressée par la main du zéphir، cette tige déploie les charmes flexibles dune amante et la soumission de lamant"[21].

***

خاتمة

لا شك أن الأديب الإسباني فدريكو غارثيا لوركا يُعد من أشهر شخصيات إسبانيا الأدبية في القرن العشرين، وعُرف عنه اعتزازه الشديد بكونه غرناطيًا أندلسيًا، وكان متابعًا للشعر العربي، وبتعلقه بقصر الحمراء.

إن استعمال لوركا لاستعارة غير مستعملة في اللغة الإسبانية، وشائعة في اللغة العربية، "كف النسيم"، له أهمية كبيرة لأنه دليل على أثر الأدب العربي في شاعر ذي شهرة عالمية.

في عام 1859 ترجم المستعرب لافوينته الكنترا "كف النسيم" التي وردت في قصيدة للشاعر الأندلسي ابن الزيات، في كتابه "كتابات عربية في غرناطة"، ويمكن اعتبار هذا الكتاب أقرب الكتب إلى الأديب الإسباني فدريكو غارثيا لوركا، وذلك لاهتمام لوركا بالشعر العربي أولاً، ولأن كتاب المستعرب لافوينته الكنترا يدور حول غرناطة وحول قصر الحمراء، وهو موضوع اهتم به لوركا كثيرًا.

في عام 1861 ترجم لاهيتي ريكارد، مقطوعة وردت فيها استعارة "كف النسيم"، وهي الأخرى قريبة من لوركا، لكون الكتاب قد طبعته جامعة غرناطة، أي في الجامعة التي درس فيها لوركا.

المراجع والإحالات:

1) GARCÍA LORCA، Federico: Obras completas، (poemas sueltos) recuperación y notas de Arturo del Hoyo، Madrid، Aguilar، 1974، I، 603; edición de Miguel García-Posada، Madrid، Akal، 1994، I، 416.

2) محمود علي مكي: الاعمال الشعرية الكاملة، فدريكو غرسيه لوركا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج 1، ص 15.

3) ديوان ابن زمرك الأندلسي، تحقيق الدكتور محمد توفيق النيْفر، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1997، ص

4) ALONSO DEL CASTILLO: Istī´āb mā bi ǡamrā` Garnāǡa min al-aš`ār. (Las inscripciones de la Alambra)، manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid، nº 7453، pp. 1445-.

5) في الاسبانية، معنى كلمة = mano كف، ومعنى كلمة = céfiro النسيم.

6) LAFUENTE ALCANTARA، Emilio: Inscripciones árabes de Granada، precedidas de una reseña histórica y de la genealogía de los reyes Alahmares. Madrid، 1859، 129.

7) GARCÍA GÓMEZ: Silla del moro، Madrid، Espasa- Calpe، 1954، 89-90.

8) CAVANAH MURPHY، James: The History of the Mahometan Empire in Spain، London، 1816، p. III.

9) PRANGEY، Girault de : Essai sur l´architecture des arabes et des mores en Espagne en Sicile، et en Barbarie، Paris، 1841، p. XXXIII.

10) JONES، Owen: Plans، elevations، sections and details of the Alhambra London، 184245-، plate، XV.

11) Ídem.

12) ابن الآبار: الحلّة السيراء، تحقيق الدكتور حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، 1964، ج 2، ص 95.

هذه المقطوعة مشابه لمقطوعة للشاعر الاندلسي ابن حمديس، المتوفى عام 527 هـ. 1163 م (ديوان ابن حمديس، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1961، ص 89):

بَاكِرْ إلى اللذّات وارْكب لها عوادي اللهو ذوات المراح
مِن قبل أن تَشْرُفَ شمس الضحى ريقَ الغوادي مِن ثغور الأقاح

13) SIMONET، Francisco Javier: "Sobre la poesía oriental"، Revista semanal pintoresca del avisador malagueño، Málaga، (1851)، V، nº 37، 280.

14) DOZY، R.P. A. : Recherches sur lhistoire politique et littéraire de lEspagne pendant le moyen Age. Leyde، E. J. Brill، 1849، 112.

15) SCHACK، Adolfo Federico de: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien، Stuttgart، 2º ed. 1877، I، 171.

16) VALERA، Juan: Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia، Madrid، 1867، I، 182.

17) كلمة aura تعني نسيم، وكلمة matutina تعني الصباحي.

18) ابن سعيد: رايات المبرّزين وغايات المميّزين، تحقيق الدكتور النعمان عبدالمتعال القاضي، لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1393 هـ 1973 م، ص 64. 65

19) LAHITTE RICARD، Pedro: Orientales، Granada، 1861، p. 24، nº XLIV.

ترجم هذا البيت المستشرق غارثيا غوميث الى الاسبانية مستعملاً "كف النسيم":

"Pelotas de cornalina en ramas de topacio، en las manos del céfiro hay mazos para golpearlas"

Emilio García Gómez: El libro de las banderas، Madrid، Instituto de Valencia de D. Juan، 1942. p. 1701-، nº. 74.

وكذلك قامت الأستاذة في جامعة كومبلوتنسة في مدريد، تبرريسا غارولو، بترجمة هذا البيت في المنتخبات التي اختارتها من شعر ابن صارة، وذكرت أيضًا "كف النسيم":

"Que en las manos del céfiro
Son los mazos del juego de pelota".

(GARULO، Teresa: Ibn ǡāra: Poemas del fuego، Madrid، Hiperión، 2001، 102).

20) الأبشيهي: المستطرف، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1412 هـ. 1992 م، ج 2، ص 252.

21) RAT، G.: Recueil des morceaux choisis، Paris، 1902، II، 522.

قصائد قصيرة !!



شعر: د. يوسف العارف

جدة

(1) وحدك الآن..

تحترف الأغنيات

تسهم في اكتشاف البياض

تربك الأشياء كي تتجلى

تغسل ذاتك بالشعر والأبجدية !!

وحدك كنت

ووحدك تكون

ولا شيء سواك

أنت والفجر...

نديمان

فاتحدا في شعور واحد..

وشعرية باذخة !!

* * *

(2) رويداً أيها القلب المعنى...

فالنبوءات

والفراقين

لم تعد تتنزل !!

وحده الشعر بوحي..

وأنا مرسل

من سماء اللغات

باحثاً عن،

بلاد ما حل فيها

نبي / شاعر

فأنا فيها لوحدي

مقيم الصلاة

* * *

(3) يوم أسري بي...

قالت القابلة،

اخلع قميصك

أنت في واد تدنس بالموبقات

فاحترس من عيون السابلة

هيئ دمك / النور

للخلوة العاجلة

تزمل بثوب الرياحين

واعتدل يوم تلقاه

فالسدرة قاب حرفين

من روحك الآفلة

ويوم عرجت...

قالت القافلة،

تطهر من الموبقات

وشمس ثيابك

كل العطور التي تعرفها

(دنس) !!

وكل الطريق الى العروة الوثقى...

(مجدب)..

وأنت الوحيد..

لبذي تعرف،

والجميع..الجميع..الجميع..

أمة جاهلة

* * *

(4) نبوءاتك (ال) ضمنتها سفر خلودك...

لم تتشيا

ولم تك شيئا

أيها (المتنبي) زمانك !!

لم تهد للحياة وجاهتا..

لم تشرق الشمس – كما زعمت-

لم تحضر (الأقط)

وال (التمباك)

وال (الزعفران)

-كما وعدت –

لم تملأ سلال الفقارى طعاماً

فتصبح فينا،

نبياً / شاعراً

أنت أهزوجة...

يلهو بها المنشدون

ولا تستجيب لها الأفئدة

فكن أي شيء

أي شيء

سوى شاعر

يرفع ال...(Veto)

بوجه الأمم المتحدة !!



البدايات المنهجية لنظرية التأويل



د. روميسا كعبش
باحثة من الجزائر

ملخص :

إن الحديث عن الأصول الأولى لنظرية التأويل أو الهرمينوطيقا يدفع بنا مباشرة إلى العودة إلى النصوص المقدسة ممثلة في كتب العهدين القديم و الجديد (التوراة و الإنجيل) في الثقافة الغربية، إلا أن أصول الهرمينوطيقا الفلسفية المعاصرة تعود إلى القرن 19، عندما أخرجت من مجال اللاهوتيات إلى مجال الفلسفة على يد الألمانيين فريدريك شلاير ماخر وفلهم دلثاي.

البدايات المنهجية لنظرية التأويل: شلايرماخر ودلتاي:

كانت بداية الهرمينوطيقا الحديثة على يد فريديريك شلايرماخر Freidrich Daniel Ernest Schleirmacher 1834-1755 اللاهوتي الذي أخرج الهرمينوطيقا من الدوائر الكنسية، متجهًا بها نحو الفلسفة في أهم نقلة، لينتشلها من انغلاق الكنيسة ورجال الدين والنص المقدس، ويجعلها منفتحة على باقي النصوص البشرية عامة والأدبية خاصة، حيث كان له الفضل "في أول نقلة نوعية عرفتها الهرمينوطيقا التقليدية، فهو لم يعد يكتفي برؤية الممارسة الهرمينوطيقية وهي تخرج من دائرة الاستخدام اللاهوتي لتمس النصوص الفلسفية والقانونية والتاريخية والأدبية وغيرها من النصوص غير الدينية، بل راح يعارض الكاثوليكية والقبالة ويؤكد على ضرورة التخلي عن الطرائق المقبولة والمعتمدة في تأويل النصوص المقدسة"[1] وذلك في إطار سعيه لتعميم آليات وإجراءات التأويل على النصوص الدنيوية بنفس الطريقة التي تطبق بها على النصوص

الدنيوية بنفس الطريقة التي تطبق بها على النصوص الدينية، كان شلايرماخر Schleirmacher بمثابة الأب الذي أسس للهرمينوطيقا الفلسفية الحديثة وقد وسمها بطابع نفسيرومنسي يتماشى مع نزعة الرومانسية التي سادت في عصره، يقول جون غرايشJeanGreisch في معرض حديثه عن Schleirmacher

«souvent considéré comme le père de la puhilosophie herméneutique moderne. Freidriche Schleirmacher (1765 - 1834) assigne a celle-ci un rôle assez modeste dans son système des savoirs philosophiques. Dans ses leçons sur l'hermeneutique (1804 -1830)»[2]

حيث يعتبر أن شلايرماخر هو أب الهرمينوطيقا الحديثة، وهي نظام متواضع ضمن أنظمته المعرفية الفلسفية التي قدمها في محاضراته خلال السنوات 1804 إلى 1830.

لقد وقع شلايرماخر دائرة قراءة النصوص وتأويلها بدءً من النص الإلهي حتى النص البشري وميز بين الفهم وصلاحيته، ليبين أن التعامل مع النص يتطلب نوعية فهم تتفق معه متجها نحو البحث عن الدوافع التي أدت إلى ميلاد الكتابة أو التعبير أو الفعل، أي لابد من تحديد الظروف الزمانية والمكانية التي تجعل المرء يشرع في الكتابة والتعبير والفعل في لحظة ما نتيجة لموقف بذاته[3]، متجاوزًا مجرد عملية الإيضاح والتفسير نحو عملية الفهم في حد ذاتها، ووضع الآليات والإجراءات التي تتحكم في تحقيق الفهم، وتبعد المؤول عن الخطأ.

ينطلق شلايرماخر Schleiermacher "من أولوية سوء الفهم، أي أننا معرضين تلقائيًا لسوء الفهم، أكثر من كوننا نفهم بطريقة صحيحة مناسبة، خاصة إذا تقدم النص في الزمن"[4] حيث يخلق ذلك مسافة تزيد من إمكانية أو احتمالية سوء الفهم، فنحن في الحقيقة لا نفهم كل شيء إلى أن نصطدم بما لا نفهمه، وإنما ننطلق من البداية من كوننا لا نفهم جيدًا، ولتحقيق الفهم علينا أن نؤول النص في زمنه ولحظة ولادته، على المؤول أن يعيش لحظة كتابة النص من طرف مبدعه، وهي نظرة رومنسية ونفسية واضحة يسم فيها شلايرماخر Schleiermacher الهرمينوطيقا "وهي ما جعلته يقصي تجربة المؤول الراهنة التي تنطلق منها عملية الفهم لصالح تجربة الكاتب الذاتية وعملية الإبداع المولدة للنص واللتين أصبحتا هدف الممارسة الهرمينوطيقية ومدارها"[5].

من خلال كل ذلك تبدو بوضوح هرمينوطيقا شلايرماخر Scleiermacher وهي تسعى نحو فهم المبدع في فرديته ونفسيته الخاصة، وفهم النص انطلاقًا من فهم تجربة كتابته، وهو ما سيتم إعادة النظر فيه من قبل فلاسفة الهرمينوطيقا اللاحقين. يمكننا إذًا اعتبار هرمينوطيقا شلايرماخر ثورة ضد الهرمينوطيقا اللاهوتية التي احتكرتها الكنيسة في فهم النص المقدس، وأصبح البحث في المقصدية إجراءً وآليةً ضروريةً وغايةً في الوقت نفسه وهو ما يطرح إشكالاً يتعلق بكيفية عودة المؤول إلى نص مغترب زمنيًا بقرون كثيرة، والسؤال الذي يطرح نفسه: كيف يمكن اختصارُ أو إلغاء أو تجاهل أو التعامل مع المسافة التي تفصل بين المؤوِّل (الحاضر) والنص (الماضي)؟ "فإذا كان التأويل وفق شلايرماخر Scleiermacher هو الرجوع إلى المصادر الأولى لإدراك القصدية والمعنى الأصلي، فإن هذا الرجوع يتعذر لأسباب نفسية وموضوعية منها مشكل المسافة الزمنية (بين الحاضر والماضي) ومشكل الاحتكار الإيديولوجي للدلالة الأصلية "خصوصًا فيما يتعلق بتأويل النصوص المقدسة"[6] ومن خلال ذلك يتضح أن شلايرماخر Schleiermacher حاول إرساء منهجية صارمة لتحقيق عملية الفهم والتي تكون عن طريق الحيلولة، بأن يكون المؤوِّل هو نفسه مبدع النص يتقمص ويعيش تجربته وهو ما يبتعد كل البعد عن الموضوعية التي حاول التأسيس لها كمبدأ للهرمينوطيقا.

إن الاهتمام الذي أولاه شلايرماخر "للإطار التاريخي والسياقي للعبارة وما تنطوي عليه من فكر أو رأي، يعبر عن فردانية هذا الفكر بمعزل عن صحته أو سقمه [...]. إن التأويل في هذه الفترة لم يعكس فقط فن الفهم والتفسير، وإنما أيضًا فن توظيف الحقائق المكتشفة خلف النصوص لأغراض معرفية [...] كان الإشكال في هذه الفترة منصبًا على المحتوى النفسي (الذات المتعالية) بمعنى علاقة المؤوِّل بالنص المراد تأويله."[7] والفهم يحدث عند تطابق نفسية المؤول مع نفسية المؤلف لحظة كتابته للنص وهو منحى نفسي واضح تتجه إليه وتتبناه هرمينوطيقا شلايرماخر Schleiermacher وفق منهجية علمية دقيقة تتمثل في إجرائين هما: التأويل النحوي L'interpretation grammatical، والتأويل النفسي L'interpretation psychologique، يميز بينهما شلايرماخر كالتالي[8]:

1 - **التأويل النحوي**: الذي يحلل النص انطلاقًا من لغته متمثلة في الأطر اللغوية والأشكال البلاغية والأدبية ومصطلحات النص التقنية والألفاظ المستخدمة فيه جاعلاً منه فن الوصول إلى المعنى الدقيق للخطاب انطلاقًا من اللغة والاستعانة بها.

2 - **التأويل النفسي**: انطلاقًا من سيرة الكاتب الذاتية والتي يفهم النص من خلالها سواء كان مكتوبًا أو شفهيًا، فاللغة بقوتها المؤثرة تختفي ولا تظهر إلا كنظام يصنعه الإنسان في خدمة ذاتيته.

يوضح ذلك جون غرايش Jean Greisch في قوله:

«... il vaut rendre justice aux deux aspects complémentaires du processus de la compréhension : l'aspect grammatical (étude des contraintes que la langue exerce sur le locuteur et l'aspect technique(étude de l'usage individuel que le locuteur fait de discours). Ce dernier aspect imprime à l'herméneutique de Schleirmacher une tournure psychologique»[9]

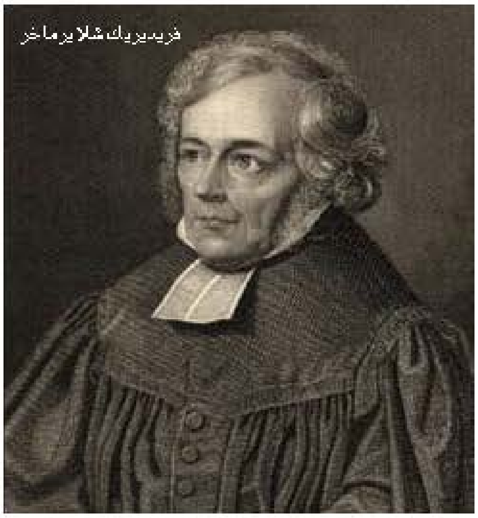
فشلايرماخر يقسم عملية الفهم إلى جانبين متكاملين: الجانب النحوي (دراسة القيود التي تفرضها اللغة على المتكلم) والجانب التقني (دراسة الاستعمال الفردي للمتكلم للغة في الخطاب)، يعطي لهذا الجانب الأخير لهرمينوطيقا شلايرماخر منعرجًا نفسيًا.

إذًا، لتحقيق الفهم يجب أولًا الانطلاق من فهم أشكال اللغة في علاقاتها داخل النص، لنتجاوزها فيما بعد نحو الخارج أي فهم نفسية المبدع وعلاقتها بالنص وهو "ما يقتضي نوعًا من التطابق مع باطن المؤلف والتوافق معه وإعادة إنتاج العملية التي ولدت الأثر الإبداعي"[10].

إن هرمينوطيقا شلايرماخر Schleiermacher كانت تسير في الاتجاه المعاكس للتوجه الكلاسيكي السائد في عصره حيث آمن أن الذات لا تخضع للمفاهيم المستقرة واللغة المشتركة بقدر ما تفلت منها، وفي هذا الإفلات تتحقق فرديتها وذاتيتها وتنعكس في العمل الأدبي، وللوصول إلى هذه الفردية يجب المزاوجة بين منهجين هما: التنبؤ (la dévination) والمقارنة[11] (la comparaison).

يصف شلايرماخر Schleiermacher الدائرة الهرمينوطيقية أو حلقة التأويل كالتالي: "من أجل تحصيل رؤية شاملة عن النص بكليته، لا بد أن نعطي اهتمامًا مناسبًا للتفاصيل والخصوصيات، ولكن لا يمكن معرفة ميزة هذه التفاصيل من دون وجود رؤية واضحة عن النص بأكمله، أي أننا نبدأ بالفكر ثم نستعين بالنص لتثبيتها"[12].

فالحلقة الهرمينوطيقية إذًا تتشكل من خلال علاقة الجزء بالكل، وهي علاقة متبادلة متواصلة باستمرار، وهي من مبادئ الهرمينوطيقا عند شلايرماخر إذ "هي عبارة عن وضعية تفاعلية مستمرة بين أجزاء النص الخاصة وبين


فريديريك شلايرماخر

كليته الكاملة، حين نقرأ الجزء نبدأ ببناء صورة عن الكل، ثم نعيد اختبار تلك الصورة الكلية عن طريق الرجوع من جديد إلى الادعاءات الكامنة في العناصر الخاصة والجزئية في الكتابة"[13] وبهذه الطريقة تتشكل دائرة الفهم عند شلايرماخر Schleiermacher وأهم النقاط التي انبثقت منها الهرمينوطيقا الحديثة في أهم نقلة لها لتكون فنا مستقلاً بذاته عن أي مجال آخر. ومع ذلك فقد طرحت رؤية شلايرماخر عديد التساؤلات والتناقضات والانتقادات، حيث أن "كلاسيكية هذا الطرح تبتدئ في الحرص على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم [...] إنه يحاول تجنب سوء الفهم المبدئي في أي عملية تفسير من خلال مطالبة المفسر بأن يتباعد عن ذاته التاريخية الراهنة ليفهم النص فهمًا تاريخيًا موضوعيًا وأن يساوي نفسه بالمؤلف وأن يحل محله عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي."[14]

ومن هنا يتجلى التناقض الذي وقع فيه شلايرماخر Schleiermacher والذي سيحاول تجاوزه دلتاي Dilthey فيما بعد حيث يتحدث عن "أولوية التأويل الموضوعي (منهج وصرامة) وإمكانية أن يكشف التأويل الذاتي عن حقيقة النص عبر تجربة التكهن (التموضع في موقع الكاتب)."

لقد كانت النتائج التي وصل إليها شلايرماخر Schleiermacher بمثابة المنطلقات لفهم دلتاي (1911-1833) Wilheme Dilthey والتي حاول من خلالها تشييد الهرمينوطيقا بوصفها منهجًا لعلوم الفكر، حيث منحها دور الابستيمولوجيا في العلوم الإنسانية، فقد فرق بين منهج العلوم الإنسانية ومنهج العلوم الصحيحة، حيث تعتمد الأخيرة على التفسير، فالطبيعة نفسرها، بينما الإنسان علينا أن نفهمه لا أن نفسره، فصار بالنسبة له التفسير والتأويل منهجين متوازيين لكل منهما مجاله الخاص "وذلك عكس النزعة الوضعية التي جمعت العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية على منهج واحد، هو المنهج الاستقرائي التفسيري."[16] وقد كان ذلك سعيًا من أنصارها لتجنيب العلوم الإنسانية الذاتية المفرطة، وتحقيق الدقة واليقينية في فهم الإنسان تماشيًا مع العلوم التجريبية وعلم الأحياء "مع دلتاي Dilthey أصبحت الهرمينوطيقا الأساس المنهجي الوحيد والمقاربة العلمية الفريدة التي يمكن أن تلائم

علوم الفكر كلها دون استثناء[...] فقد كان يجتهد خاصة لإعادة المعرفة إلى أسسها التأويلية بعد ابتعادها مسافة عنها، عندما أُخضعت لموضوعية خاطئة."[17] وبذلك يصبح التأويل عند دلتاي Dilthey هو المنهج العلمي الدقيق الملائم لعلوم الفكر أو العلوم الانسانية حيث إن مادة الدراسة هي الإنسان، والإنسان لا يمكن إلا أن يُفهَم أو يُؤوّل، كما نلاحظ أنه قد فصل فصلاً تامًا بين التأويل والتفسير حتى جعل كلاً منهما يناقض الآخر وله حقل اشتغاله الخاص به، وهذا يدل على مدى صرامة طرحه في محاولته لإرساء الهرمينوطيقا كمنهج خالص وخاص بالعلوم الإنسانية.

كان منطلق دلتاي Dilthey على غرار شلايرماخر Schleiermacher من مشكلة الفهم التاريخي، حيث أراد نقد العقل التاريخي فتمكن من تنسيق تفكير استيمولوجي حول العلوم الإنسانية، إذ كان همه المعرفي هو إيجاد قاعدة علمية تستند إليها الإنسانيات هذه القاعدة هي التجربة كانعكاس مباشر لبنية الوعي البشري.[18] تتجه هرمينوطيقا دلتاي Dilthey نحو المنحى النفسي وذلك بتضمينه للوعي البشري الذي يتحقق عن طريق التجربة النفسية والتي تعد أحد أهم مقولاته وقواعده في تأسيسه للهرمينوطيقا باعتبارها منهجًا علميًا لعلوم الفكر "فقد جعل من عقل الفكر مجالاً للفردانيات النفسية وربط بصورة جوهرية بين علوم الفكر وهذه القيمة الفردية التي تميز كل ما هو إنساني [...] فالتعبيرات الإنسانية اللغوية وغير اللغوية هي تجل لنفسيات مفردة ومتميزة والفهم هو (الانتقال والتسرب) إلى هذه النفسيات."[19] فالفهم إذا هو الطريقة التي تمكننا من الوصول إلى نفسية الإنسان من خلال الأشكال اللغوية وغير اللغوية والتي تجعلها تبدو وتتجلى أمامنا، وبذلك نلاحظ أن دلتاي Dilthey يواصل مشروع شلايرماخر Schleiermacher حيث "تعمق السمة السيكولوجية التي وسم بها شلايرماخر عملية الفهم [...] لتغدو الأهمية القصوى للهرمينوطيقا هي فهم هذه الفردية النفسية من خلال الشكل الخارجي"[20] ليكون – وفقًا لذلك- السياق الخارجي والتجربة الفردية أهم دليل يؤدي بنا مباشرة نحو فهم الإنسان في جوهره بما هو مادة للعلوم الإنسانية "فالفهم هو إدراك حياة ، لهذا كان دلتاي يردد في الغالب: "إننا نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية، لأن الطبيعة علامات وقوانين والنفس هي وحدة ذهنية وروحية مركبة، تدرك ذاتها بشكل حسي مباشر."[21]

لقد كان المنحى العلمي الذي اتبعه دلتاي Diltey يسير بالهرمينوطيقا نحو المنهجية إلا أنه وقع أيضًا في فخ المثاليات. لقد كان من أهم ما تطرق له هو نقد العقل التاريخي أو المثالية التاريخية لتغدو بذلك "تجربة الإنسان في التاريخ الأساس الفلسفي في المنظومة الدلثية [...] فمهمة الهرمينوطيقا لا تنحصر في إعادة بناء النص بعيدًا عن ظروف التجربة الإبداعية التي صحبته، ولا باستحضار تجربة الحياة بمفهومها البسيط، وإنما بإعادة إنتاج الحدث الأصلي الذي يتم إنتاج الأثر فيه، عند ذلك لم يعد بالإمكان فهم الأثر بشكل كاف على أنه تعويض لتجربة غريبة من خلال تجربة ذاتية"[22] فإعادة إنتاج الحدث الأصلي، وحدها يمكن أن تضمن الموضوعية الكافية لتحقيق الفهم، لأن ذلك سيخلص النص من مجموع الترسبات التي علقت به عبر الزمن، ففهم النص يكون لحظة ولادته وبفهم الحدث الذي أدى إلى هذه الولادة، ومن ذلك يتضح أن دلتاي Dilthey قد أعاد بلورة خطاب سلفه شلايرماخر Schleiermacher بصورة أوضح وأجرأ مركزًا على علاقة التجربة المعاشة بالتاريخ، وذلك في إطار المنحى السيكولوجي الذي أرساه شلايرماخر مع التركيز دائمًا على نقد العقل التاريخي المثالي.

بالنسبة للدائرة الهرمينوطيقية عند دلتاي Diltey فهي لا تختلف كثيرًا عنها عند شلايرماخر حيث "يؤكد دلتاي Dilhtey على أنه لا يمكن للفهم أن يكتمل وسيطًا أو يبلغ غايته المرجوة إلا إذا وقف بتمعن وتريث، بل بعشق عند كل مل هو جزئي لذاته قبل وصله بغيره من الأجزاء، داخل ما يعرفه بحلقة الفهم أو الهرمينوطيقا، حيث يُسلمنا الجزئي [...] إلى الذي يليه"[23] فدلتاي Diltey يضيف إلى علاقة الجزئي بالكلي في النص تجربة الحياة نفسها، فتُشكّل التجارب الجزئية التجربة الكلية، وتكتسب معناها من خلالها، وفي الوقت نفسه لا تعني التجربة الكلية إلا تراكم مجموع التجارب الجزئية.

إذًا، فإن ما تميز به مشروع دلتاي Diltey هو محاولة جعل الهرمينوطيقا منهجًا لعلوم الفكر مواز لمنهج العلوم التجريبية. يقول في ذلك سيلفي ميزير Sylvie Mesure:

«l'herméneutique fournissait désormais aux sciences humaines un paradigme de la compréhension : pour autant, le projet se trouvait-il ainsi mené a bien de faire accéder ces disciplines à celui des sciences de la nature »

يوضح القول إن الهرمينوطيقا كانت تقدم نموذجًا للفهم للعلوم الإنسانية، وكان المشروع ناجحًا في الحصول على هذه التخصصات في درجة من العلمية مشابهة لتلك التي تتسم بها علوم الطبيعة.

وفي معرض حديثه عن عملية الفهم والمنحى السيكولوجي لهرمينوطيقا دلتاي Dilthey يقول Sylvie Mesure:

«Diltey n'a cessé en fait s'interroger sur la compréhension. Il l'avait d'abord conçue comme un effort pour retrouver, derrière phénomènes à étudier, la signification que les acteurs eux-memes leur avaierentattribuee. En ce sens, l'historien devrait pour ainsi dire revivre ce que d'autres ont vécu : la compréhension exigerait alors une mystérieuse et subjective participation, par « sympathie » à la vie psychique d'autrui »

إن دلتاي بالفعل لم يتوقف عن التساؤل حول الفهم، حيث كان أولاً قد تصور أن الفهم هو محاولة لإيجاد-خلف الظواهر المدروسة- المعنى عينه الذي قصده المؤلفون أنفسهم بهذا المعنى، يجب على المؤرخ –إن جاز التعبير- أن يسترجع ما تعرض له وعاشه الآخرون، فالفهم إذا يتطلب مشاركة غامضة وذاتية في الوقت نفسه وذلك بالتعاطف مع الآخرين.

وبهذا نكون قد تطرقنا لهرمينوطيقا دلتاي Dilthey، بشمولية واختصار اقتضاها مقام البحث، لنكتفي بالوقوف عند أهم مقولاته في تأسيس الهرمينوطيقا بوصفها منهجًا، ليتضح أن دلتاي Dilthey قد بالغ في الاتجاه العلمي الدقيق الذي منحه للهرمينوطيقا والتي يرى أنها في الوقت ذاته تظل خاضعة للتجربة المعاشة، مما يجعل التناقض الذي وقع فيه شلايرماخر Schleiermacher يبدو بشكل أوضح مع خلفه Dilthey. "حيث يبدو جليًا تأرجحه بين النزوع العلمي في إيجاد قاعدة كونية تستند إليها العلوم الإنسانية، وبين تاريخية الفهم الإنساني التي تفيد التناهي والنزوع الذاتوي".

نشير أخيرًا إلى أن ما قدمه هذان العلمان معًا، كان الأساس الذي بنيت عليه فيما بعد الهرمينوطيقا الأنطولوجية في نسختها عند هيدغر M.Heidegger وصولاً إلى فهم الفهم عند غادامير H.G.Gadamer.

الهوامش والإحالات:

1 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسات تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط7، 2007،، ص 25.

2 - Jean Greisch, (la circulité herméneutique (F.Scleirmacher), http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermeneutique/, le 172018/12/, p2.

3 - ينظر: محمد شوقي الزين: (عالمية هرمينوطيقا غادامير) تر: كاميليا صبحي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 59، ربيع 2002، ص 155.

4 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص، 25-26.

5 - المرجع نفسه، ص 31.

6 - محمد شوقي الزين: الإزاحة و الاحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائرط 1،2008، ص 54.

7 - المرجع نفسه، ص 34.

8 - محمد شوقي الزين: (عالمية هرمينوطيقاغادامير)، ص ص، 155، 156.

9 - Jean Greisch : (la circularité herméneutique(F. Schleirmacher)), http://www.universalis.fr/encyclopedie/herméneutique/ , le 172018/01/.

10 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 30.

11 - ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص27.

12 - دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط7، 2007، ص 39.

13 - المرجع نفسه، ص 122.

14 - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 21.

15 - محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 54.

16 - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 21.

17 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 56.

18 - محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 56.

19 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 33.

20 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 33.

21 - محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 57.

22 - بارة عبد الغني: الهرمينوطيقا و الفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص 189.

23 - المرجع نفسه، ص 195.

24 - Sylvie Mesure : (DilteyWilhelme, de la psycologie à l'hérmeneutique), http://Wilheme-diltey/ , le :22018/2/, p1.

25 - Ibid, p1.

26 - محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 57.



شيبوب

[حين أصاب السهم الغادر عنترة في مقتل، نادى عبلة وقال لها وهو يلفظ أنفاسه: ارتدي ملابسي واحملي سيفي وامتطي صهوة جوادي والحقي بالقاتل. ثم سقط عنترة بعد ذلك جثة هامدة. وفعلت عبلة ما قيل لها ولحقت بالقاتل فما أن رآها مقبلة من بعيد وقد ظنها عنترة حتى سقط القاتل ميتًا خوفًا وفزعًا]

-من حكايات عنترة العبسي-

ومات عنترة دون أن يعطي لعبلة فرصة لتفهم قصده من مطاردة القاتل، إذ ظنت في أول الأمر أنه يطلب منها الانتقام لمقتله وهي تعرف أنها لا تقدر على فعل ذلك حتى لو تقنعت بقناع عنترة وسيفه وفرسه، إذ من السهل أن يكشف القاتل حقيقتها عند بداية المبارزة ثم يقضي عليها. غير أن حبها لعنترة كان أقوى من أن تضعف أو تتلكأ. وفعلا نفذت ما طلب منها واعتلت صهوة جواد عنترة ولحقت بالقاتل وهي مصممة على الانتقام لحبيبها مهما كان الثمن وقررت أنه لا بد من المواجهة فإما أن تُقتَل وإما أن تَقتُل.

وانطلق الجواد بها ينهب الأرض نهبا وراء القاتل الهارب الخائف. وتشجعت عبلة في تلك اللحظات وقويت عزيمتها حين أبصرت "شيبوب" ينطلق كالسهم وراء القاتل ويتجاوزها عدوا على قدميه، لم تستطع أن تحادثه وتشد على يده إذ مر من جانبها كلمح البصر. زادت ثقتها وزادت سرعتها لتشارك "شيبوب" شرف الانتقام لأخيه من القاتل. وكان شيبوب يسابق الخيل ويسبقها على قدميه فلم تستطع اللحاق به. وفرحت حين لمحت القاتل هاربا بسرعة جنونية أمامها ويكاد شيبوب يلتحم معه. فسلت سيفها -سيف عنترة- من غمده واستعدت للطعن وهاجمت القاتل. أدرك شيبوب القاتل، فاستدار الأخير لمواجهته ومقاتلته، لكن "شيبوب" رفع يديه وأشار برأسه أنه لا يريد القتال. فدهش القاتل من أمر شيبوب، وقال بلهجة فيها تحذير وتهديد: لا تقترب وإلا قتلتك كما قتلت أخاك. ثم أبصر فجأة حصان عنترة يشق الطريق والغبار من بعيد فاتسعت عيناه واضطرب قلبه وارتجفت يداه. فعاجله شيبوب قبل أن ينهار خوفا وذعرا بالقول: إن عنترة قد مات، وأن عبلة هي التي تمتطي صهوة جواده بعد أن ارتدت ملابسه لكي تموت أنت خوفا حين تراه يلاحقك وكأنه لم يمت. وقد جئت كالريح لأكشف لك الأمر ولأنقذ حياتك قبل فوات الأوان. تنفس القاتل الصعداء، وخف اضطرابه وارتجافه وقد أصبحت عبلة على مقربة منه، فوجئت أنه لم يهرب ولم يرتعش خوفا منها، كما فوجئت من عدم بدء العراك بينه وبين شيبوب، ثم أدركت أن المشهد لا ينبئ بمعركة قادمة ولا باشتباك وشيك بين شيبوب والقاتل. لكنها لم تتراجع بل رفعت سيفها إلى الأعلى وانقضت على القاتل تنوي طعنه بكل قوة وغضب، وضحك القاتل ساخرا وقد تفادى الطعنة ثم قال: عنترة لا يكر ضعيفا هكذا.. وسيف عنترة لا يتمايل مرتعشا بين يديه كما يرتعش بين يديك يا عبلة، فلا ملابس عنترة ولا سيفه ولا حصانه يجعل منك أيتها الحسناء البلهاء صورة عنه، كفي عن المحاولة فقد انكشف أمرك، ترجلي عن فرسه وضعي سيفه جانبا واشكري أخاه "شيبوب" إذ سأعفو عنك إكراما له. جن جنون عبلة، حملقت غير مصدقة بشيبوب، كان يبتسم كالأبله بضعف وخجل حين عاجله القاتل بضربة سيف فصلت رأسه عن جسده. أصيبت عبلة بذهول وهلع، تقدم منها القاتل، ضرب سيفها بسيفه فطار من يدها، أنزلها عن ظهر جوادها، نزع ملابس عنترة عن جسدها وطوح بها بعيدا، ثم حملها بقوة بين يديه وأركبها أمامه فوق ظهر جواده وتابع طريقه دون خوف أو قلق.



د. أحمد الزعبي

قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الإمارات العربية المتحدة



أبو ظبي في كتابات الرحالة الغربيين



د. علي عفيفي علي غازي

أكاديمي وصحفي مصري

تتمتع إمارة ومدينة أبوظبي بموقع جيوستراتيجي يقوم على أسس ومقومات كامنة في الأرض والسكان، تتداخل معًا، عبر عنه الكاتب الفرنسي جان جاك بيربي بقوله: "لقد كان من شأن هذا المصير التاريخي الفريد أن خلق لدى سكان الخليج (يقصد ساحل عمان المهادن) ضميرًا تاريخيًا اجتماعيًا موحدًا كأنه لون من ألوان الوطنية التي لا مجال للشك فيها"[1]. فقد عاشت على أرض أبوظبي مجموعات عربية أظهرت تمسكها بهذه الأرض رغم الصعوبات المعاشية، التي مرت بها، مع ذلك استقروا بها ومارسوا حياتهم عليها بحرًا وبرًا. فقد عرفت واحات ورياض أبوظبي والعين الاستقرار والزراعة منذ عصور ما قبل التاريخ، كما أن بنادرها كانت ملاذًا آمنًا للبحارة والغاصة، ومقرًا لكثير من الطواويش، الذين كانوا يقصدونها بحثًا عن اللآلئ المميزة. وقد زار أبوظبي في القرنين التاسع عشر والعشرين العديد من الرحالة الغربيين، دونوا مذكراتهم ويومياتهم، وما وقعت عليه أعينهم، وما لفت انتباههم، وما أثار انطباعاتهم على ما فيها من تحيز وتحامل في بعض الأحيان، إلا أن لكُتب أدب الرحالة أهمية خاصة، فهي تُقدّم وصفًا لكثير من جوانب الحياة، مما يوفر ثروة تاريخية غير يسيرة، لها قيمتها في توضيح الأحداث واستقرائها.

يصف كتاب "عمان والساحل الجنوبي للخليج الفارسي" الصادر عن شركة الزيت العربية الأمريكية في عام 1952، أبو ظبي بأنها جزيرة تقع على مقربة من الطرف الجنوبي الغربي لساحل الصلح البحري، وهي كذلك مدينة على هذه الجزيرة، وإمارة عاصمتها تلك المدينة، و"إمارة أبوظبي هي أكبر السبع إمارات أو مشيخات التابعة لساحل الصلح البحري في شرق جزيرة العرب، التي لها معاهدات خاصة مع بريطانيا العظمى... أنشئت مدينة أبوظبي حوالي عام 1175هـ/ 1761م على أيدي عرب من آل بو فلاح، ومن المحتمل أنه قد اشترك معهم في إنشائها أفراد آخرون من قبيلة بني ياس".

ويصف التقرير أبوظبي بأنها مدينة ذات مرسى جيد، يُقارب عدد سكانها عشرة آلاف نسمة، وتتألف في الأغلب من أكواخ مصنوعة من سعف النخيل، ومبانٍ قليلة مُشيدة من أحجار، ومن بين هذه المباني المسجد الكبير وقصرين للحاكم، وتستمد ماءها من آبار قليلة تقع جنوبي المدينة، ومن حفر ضحلة على مقربة من قلب الجزيرة، ومقادير أخرى بواسطة القوارب من برك صخرية تقع في جزيرة مجاورة، والتمر الذي تُغله هذه الأراضي رديء الصنف يُستخدم علفًا للماشية، أما المئونة الرئيسة من التمر، الذي يأكله أهالي أبوظبي فترد من قرى البريمي وعُمان[2].

يُقدم المساح البريطاني جورج بارنز بروكس Bruks Gorge Barrens، والذي قام بمسح المنطقة من رأس الخيمة إلى دبي، خلفًا للكابتن جاي، بين عامي (1820-1825)، تقريرًا يشتمل على العديد من التفصيلات الدقيقة، ويُحدد بروكس أبوظبي بخطوط الطول ودوائر العرض، ويُلاحظ أنها جزيرة رملية تُعدُّ موقعًا لرئاسة قبيلة بني ياس، فشيخها طحنون بن شخبوط (1818-1833) يسكنها، ويُضيف إن عدد نفوس قبيلة بني ياس، التي هي من القبائل الرئيسة في شبه الجزيرة العربية، حيث يكونون فيها عنصرًا مستقلاً يصل إلى حوالي ألفين وأربعمائة رجل، وهناك أيضًا نحو خمسة آلاف من المناصير والقبائل الأخرى، التي تعترف بسلطة الشيخ، ويسكن معظمهم في مناطق متفرقة من الداخل تُدعى الظفرة، ويُقدّر بروكس عدد سكان مدينة أبوظبي فقط بنحو ألف ومئتي رجل، يتضاعف هذا العدد في موسم الغوص على اللؤلؤ، حيث تقصدها القبائل التي تُقيم في الداخل، كما يقصدها البانيان الهنود الذين يعملون في التجارة والصناعة، يصف بروكس أبوظبي فيقول "إن فيها بيتًا حصينًا وبُرجًا صغيرًا، وتظهر في مناطق متفرقة منها أبراج صغيرة أخرى، إضافة إلى قريتين أو ثلاث، ويعمل سكان المدينة في الغوص، الذي يُعدّ المصدر الرئيس للدخل، فأرضهم مجدبة لا تكاد تفي إلا بالقليل، أو ربما أنها قد لا تفي بشيء أبدًا، ويملك السكان عددًا من القوارب التجارية"، ويُشيد بالشيخ طحنون، الرجل الوسيم، الكريم، أفضل شيوخ الساحل[3].

يقوم الرحالة والباحث والمبشر الأمريكي صموئيل زويمر (Samuel Zwemer) 1867- 1952 خلال عامي 1900-1901 بثلاث رحلات في الإمارات وشمال عمان، أخذته الرحلة الأولى برًا من الشارقة إلى شناص وصحار على ساحل الباطنة العماني، والثانية عن طريق البحر من أبوظبي إلى الشارقة، أما الثالثة فقد سافر فيها برًا من أبوظبي إلى صحار عن طريق العين، وقد لقي زويمر الترحيب الحار أينما ذهب، وخاصة حين حل ضيفًا على الشيخ زايد بن خليفة (1855-1909) في أبوظبي، حيث قام بتصوير قصر الحصن[4]، ويكتب في مقاله المنشور عام 1907 يصف أبوظبي يقول: "تُعَدّ أبو ظبي



صموئيل زويمر بالزي الأمربي



بيرسي كوكس



صورة التقطها صموئيل زويمر لأطفال من أبوظبي

أولى المُدن التي تتمتّع بأهميّة على ساحل القراصنة، وكانت قبيلة بني ياس هي أولى القبائل التي استوطنت تلك المنطقة، وأسّست مجتمعًا يسكن هذه البقعة من الساحل، والمدينة مُستقلة، وهي تحت حُكم الشيخ زايد ذو النفوذ القوي الممتد حتى قبائل الجبل الأخضر... لا يتعدّى تعداد سكّان أبو ظبي العشرة آلاف نَسَمَة بأي حال من الأحوال؛ وباستثناء بعض الأفراد الذين جاؤوا من إقليم السِّند الواقع غربيّ الهند، فإنّ أغلب سكّانها من العرب أو الزنوج (إذ إنّ تجارة العبيد لا تزال سائدة في شرق الجزيرة العربيّة)، وفيما عدا بضعة بيوت وقلعة واحدة، فإن جميع المباني في المدينة قد بُنيت بجريد النّخل وسَعفه، وهي تمتد على شريط الساحل لما يربو عن ثلاثة كيلومترات، والغوص على اللؤلؤ هو المهنة السائدة على تلك الشواطئ، بالإضافة إلى تجفيف السمك، بهدف التصدير، وقد أطلق بطليموس في خريطته اسم آكلو السّمك على هذه المنطقة، وكَتَب نيبور قائلًا: إنّ الأسماك موجودة بوفرة في هذا الساحل، ويسهل اصطيادها ليس من أجل إطعام الأبقار والحمير والحيوانات الأخرى فحسب؛ بل أيضًا كسماد للحقول... ومن المثير للاهتمام أن الجمّال قد اعتادت اتباع ذلك النظام الغذائي المعتمِد أساسًا على الأسماك المُجفّفة"[5].

يقوم الرحالة والسياسي الدبلوماسي البريطاني بيرسي كوكس (Percy Cox) 1864 -1937، المقيم السياسي البريطاني في الخليج العربي (1904-1920)، في عام 1902 برحلة بدأها من أبوظبي إلى مسقط مرورًا بالعين



صورة التقطها الرحالة هيرمان بورخارت في عام 1904 لإحدى القبائل العربية.

والجبل الأخضر، ورافقه في هذه الرحلة البحرية سلطان مسقط على متن يخته البخاري المسمى "نور البحر"، حيث كان السلطان على موعد مع الشيخ زايد بن خليفة، الذي يُطلق عليه كوكس لقب "عظيم ساحل القراصنة الكهل"، ومرت السفن بمحاذاة هوامش جوف اللؤلؤ العظيمة. وحين وصل الجميع إلى أبوظبي جرى استقبالهم استقبالاً حسنًا من قبل حاكمها، حيث أقام لهم استعراض فروسية خاصًا على الأراضي الرملية الواقعة خلف المدينة، ويلتقط كوكس صورة يظهر فيها الشيخ زايد وأبناؤه وهم يترجلون من على جيادهم في أعقاب هذا الاستعراض. وبعد الحصول على تصريح من الشيخ زايد بالسفر إلى العين جاب كوكس مدينة أبوظبي، ثم رافقه الشيخ صقر بن زايد حتى المقطع، ويصفه بأنه "شابًا يتميز بالوسامة والذكاء، والتعطش للمعرفة عن العالم الواسع". ويذكر كوكس أن الشيخ زايد، شيخ أبوظبي، قد تعدى سن الثمانين، وله اثني عشر ابنًا، والعدد الكامل من الزوجات[6].

يبدأ هيرمان بورخارت في شتاء 1903-1904 رحلته بموازاة ساحل الجزيرة العربية، مُفضلاً ركوب المراكب المحلية الصغيرة على استعمال الرحلات المنتظمة على متن السفن البخارية، وبعد زيارة الكويت والبحرين،



الطبيب بول هاريسون ومجموعة من المشايخ وزعماء القبائل



هيرمان بورخارت



بول هاريسون

أخذ المركب إلى العقير على ساحل الإحساء، ثم ولى ظهره للساحل وتوجه إلى واحة الإحساء، ومن الهفوف سافر برًا إلى الدوحة في قطر، ثم استقل مركبًا إلى أبوظبي، التي وصلها في الثاني من فبراير عام 1904، وعندما نزل أبوظبي تم اصطحابه لمقابلة الشيخ زايد بن خليفة، الذي كان مجلسه منعقدًا في تلك الأثناء، وبعد الانتهاء من أعماله ذلك اليوم، عرض حاكم أبو ظبي على بورخارت الطعام والمقام، ووجد منه استقبالاً طيبًا، ولقي الضيافة الكريمة طوال الأيام الست التي أمضاها في المدينة، وصرح له بالتجوال في أنحائها، والتقاط ما شاء من الصور، والتقط صورة للشيخ زايد أثناء عقد مجلسه في الهواء الطلق خارج القلعة. ويكتب بورخارت عن ذلك يقول: "فقط في اليوم الأول أزعجني الصراخ وما واجهني من تهكم... ولكن الأمر الصادر من الشيخ كان كفيلاً

بوضع حد لهذا الازعاج"[7].

يزور أبوظبي الرحالة والمبشر الطبيب الأمريكي بول هاريسون 1883 - 1962 (Harrison Poul)، عضو الإرسالية الأمريكية في البحرين، ويكتب انطباعاته عنها عام 1919، في مقال نُشر بدورية الإرسالية "العربية المهملة" بعنوان "لقاء حميم بعد سنوات"، يقول: "كان لقائي بهذه المدينة أشبه بلقاء صديق قديم لم أره منذ زمن بعيد، وفي أبوظبي أقمنا في مجلس الحاكم الشيخ حمدان بن زايد (1912-1922)، ووجدت العرب كما هم في بقية الإمارات الأخرى يحمل جميعهم البنادق فوق أكتافهم، وذوي لحى سود غير مرتبة، وتلازمهم البنادق مثلما نرتدي نحن ربطات العنق، والرجل هنا بدون لحية وبندقية يعتبر وكأنه لا يُلبي اللباس الوطني، وفي مجلس الشيخ حمدان كان علينا أكل بعض الحلوى العُمانية المشهورة قبل أن نشرب القهوة... وفي جميع هذه المناطق كان استقبال الناس لنا وديًا جدًا، وقابلنا الأهالي بكرم كبير وحصلنا على ولائم لا تُعدّ ولا تُحصى"[8].

يصف الرحالة البريطاني ويلفريد ثيسجر (Wilfred Thesiger) 1910- 2003 في كتابه "الرمال العربية" رحلاته الأربع، التي عبر فيها الربع الخالي، وتجول فيما حوله بين عامي (1945-1949)[9]، ويصف أبوظبي بأنها بلدة صغيرة متداعية تمتد في محاذاة ساحل الخليج، ويُضيف "كانت قلعة كبيرة تطل على البلدة الصغيرة المتداعية التي امتدت بمحاذاة الشاطئ، حيث القليل من أشجار النخيل، وعلى مقربة منها بئر ماء... ثم توجهنا إلى القلعة ننتظر خارج الجدران استيقاظ المشايخ من قيلولة العصر... كانت أبواب القلعة موصدة... وعلى مقربة منها بعض المدافع الصغيرة نصف مطمورة بالرمال". واستضافهم الشيخ شخبوط بن سلطان، شيخ أبوظبي (1928-1966) في بيت على مقربة من سوق المدينة، التي مكث فيها ويلفريد ثيسجر عشرين يومًا، ويقول إنها "بلدة صغيرة تضم حوالي ألفي نسمة، وكان الشيوخ يقومون بزيارتنا كل صباح، قادمين ببطء من القصر، وكان الشيخ شخبوط بشخصيته المهيبة وعباءته السوداء يتقدم إخوته قليلاً، ويتبعه حشد من الحراس المُسلحين، فكنا نتكلم لساعة أو أكثر، ونشرب القهوة ونأكل الحلويات، وبعد أن يُغادروا نقوم بزيارة السوق، حيث نجلس مُتربعين في الدكاكين الصغيرة نتبادل الأحاديث، ونشرب المزيد من القهوة، أو نمشي بمحاذاة الشاطئ نُراقب تجديد مراكب البوم، وطلائها بزيت سمك القرش، وتجهيزها لموسم صيد اللؤلؤ، ونُشاهد الأولاد يستحمون على الشاطئ، وصيادي السمك ينقلون صيدهم إلى البر"[10].

يقول بكماستر Bakmaster في تقريره أنه وصل أبوظبي في وقت مبكر من صباح يوم 11 مارس 1952، يرافقه مساعده العربي علي البستاني، والتقيا حاكمها الشيخ



ويلفريد تيسجر بالزي العربي

شخبوط، "متطلعًا تمامًا إلى قيام هذه البعثة، وكان قد أرسل في وقت سابق لأخيه زايد للإعداد لهذه الرحلة وتنظيمها"، ويحكي بكماستر عن الأيام التي قضاها في منطقة العين في جناح داخلي في بيت شبيه بالقلعة غير المأهولة، من أملاك الشيخ محمد بن خليفة ابن عم الشيخ زايد، ويقع هذا البيت في منطقة "المعترض" التي هي إحدى المستوطنات الست التي يديرها البوفلاح في البريمي، ويستقي بكماستر معلوماته عن قبائل أبوظبي من الشيخ زايد ومرافقيه من كبار رجال القبائل، ومن استفساراته من بعض البدو الذين التقاهم في رحلته في البادية، فجاءت معلوماته وافية إلى حد بعيد، فبنو ياس هم إحدى أقوى القبائل وحدة وتماسكًا في ساحل عمان المتصالح، وأفقها يمتد ليُغطي كافة الأراضي التي يحكمها شيخ أبو ظبي، الذي تمثل هذه القوة القبلية أساس قوته وعمادها، وأورد بكماستر عشائر بني ياس على النحو التالي: البوفلاح، الهوامل، المزاريع، الرميثات، المرر، البوفلاسة، المحاربة، القبيسات، البوخيل، الرواشد، البوحمير، القمزان، الظواهر، المشاغين، الأحبابي، البومهير، السودان، أما القبائل المتحالفة مع بني ياس فهي: العوامر، المناصير، البورحمة، البوشعر[11].



اثنين من مساعدي ويلفريد تيسجر

المراجع:

1 - جان جاك بيربي: الخليج العربي، نجدة هاجر وسعيد الغز (ترجمة)، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، 1959)، ص 22.

2 - شعبة البحث بشركة الزيت العربية الأمريكية: عمان والساحل الجنوبي للخليج الفارسي، (القاهرة: مطبعة مصر، 1952)، ص 223- 233

3 - عبدالعزيز عبدالغني إبراهيم: روايات غربية عن رحلات في شبه الجزيرة العربية، الجزء الأول 1500-1840، (بيروت: دار الساقي، 2013)، ص428.

4 - Zwemer S. M.: "Three Journeys in Northern Oman", The Geographical Journal, Vol. XIX, No. 1 (1902), pp. 54- 64.

5 - Zwemer S. M.: "Oman and Eastern Arabia", Bulletin of the American Geographical Society, Vol. 39, No. 10 (1907), pp. 597 - 606 .

6 - وليام فيسي وجيليان غرانت: أوائل المصورين في الإمارات العربية المتحدة، (لندن: مركز لندن للدراسات العربية، 1995)، ص 12.

7 - Hermann Burckhardt: Ost-Arabien van basra bis maskat auf Grund fur Erdkunde Z. 4 Vol XLL (Berlin: 1906), pp. 305 -322 .

8 - خالد البسام: القوافل، رحلات الإرسالية الأمريكية في مدن الخليج والجزيرة العربية 1901-1926، (المنامة: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر، 1993)، ص 155، 156.

9 - Walfred Thesiger: "A Further Journey Across the Empty Quarter", The Geographical Journal, Vol. CXIII, (June 1949), PP. 2146-.

10 - ويلفريد ثيسجر: الرمال العربية، (أبو ظبي: موتيف ايت للنشر، 1992)، ص 265، 266، 268.

11 - عبد العزيز عبد الغني إبراهيم: روايات غربية عن رحلات في شبه الجزيرة العربية، الجزء الثالث 1900-1952، (بيروت: دار الساقي، 2013)، ص 378- 402.



السرد والتاريخ: تلصص بول ريكور على تلصص صنع الله إبراهيم



ياسين معيزو

المغرب

بداية، ينبغي الأخذ بالنظر، كون إيرادنا لمفهوم السرد -أعلاه- لا يحيل على المستويات التقنية التي دأبت عليها السرديات البنيوية مع كل من "تودوروف" و"جنيت" وغيرهما، ولكن بوصفه رؤيا جديدة بعدما عرف بـ"نهاية السرديات الكبرى"[1]، وسقوطها سقوطًا طبيعيًا فرضته الحتمية التاريخية، ورياح ما بعد الحداثة التي قادت المفكر الفرنسي بول ريكور، نحو الدفاع عن حضور السرد، وإعادة اكتشافه على ضوء التفكير الفلسفي في التاريخ.

من هذا المنطلق يمكن طرح سؤال: ما علاقة السرد بالتاريخ؟ والذي نجد إجابته لدى بول ريكور الذي يعد الآلية السردية، مصدرًا مهما في إغناء الفكر التاريخي.

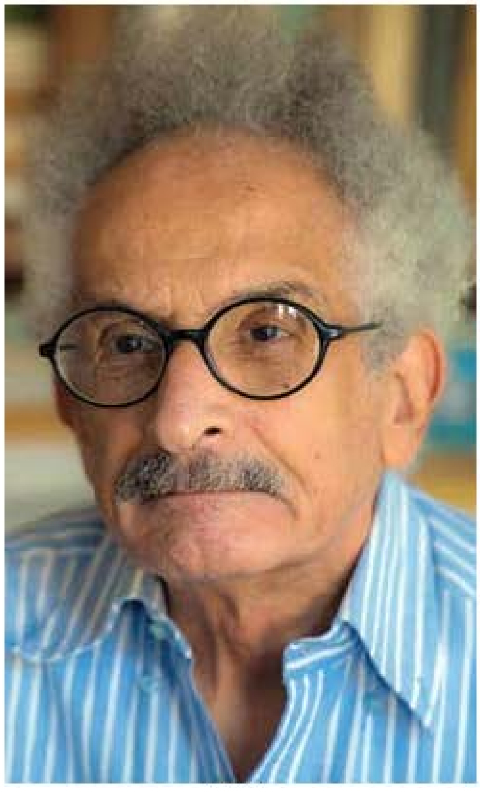
يتناول ريكور التاريخ والسرد[2]، لتحليل الإشكالية التي تقوم عليها الكتابة التاريخية، بوصفها استمرارًا أنطولوجيًا تقوم عليه الكتابة السردية عمومًا، بالرغم ما تدعيه الكتابة التاريخية من أصالة السرد الموضوعي الصادق ، وذلك من خلال تتبع الترابط والتعالق القائم بينهما، وهو الموضوع الذي حاول ريكور أن يجعله في صلب كثير من دراساته والظاهراتية والتاريخية، وعلى وجه الخصوص مؤلفه "الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي".

لقد أبان بول ريكور على أهمية السرد في تحديد علاقة التاريخ بالوجود، ودوره في بناء الهوية التي يؤثثها حضور الذات في الوجود والتاريخ، بل يمكن اعتبار السرد من أبرز اللحظات التي مر منها الفكر الفلسفي عند ريكور، لكونه قلص الهوة، إن لم نقل إنه كسر الحواجز بين مبحثين كانا ينظر إليهما - منذ وقت طويل- من زاوية خاصة، تفردهما عن بعضيهما، حيث ضم "السرد" بوصفه محور الإبداع الروائي، إلى "التاريخ" الذي يبحث في الوقائع والأحداث، ويسعى إلى تأريخها، ما جعله ينظر إلى السرد بوصفه، القدرة على قول شيء حدث[3].

وللسرد معاني ودلالات؛ من بينها تلك التي نشار إليه، من حيث كونه يمثل التتابع، والتسلسل الزمني، لعرض حدث، أو واقعة في قالب قصصي قد يكون واقعيًا أو تخييليًا، وهو بذلك يضطلع بوظيفة تنظيمية من شأنها إيجاد العلاقات الرابطة بين مجموعة من الأحداث المختلفة والمتباينة. أما التاريخ فيشير إلى جملة من الأفعال والأحداث التي يمر منها الكائن البشري، ويصدق الأمر على الفرد والجماعة على حد سواء، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية والسياسية، إنه بحث شاق في الأمم والمجتمعات[4]، لكن مهما كانت علاقة السرد بالتاريخ قوية، فهذا لا يعني أن التاريخ سرد وأن السرد تاريخ، بقدر ما هي علاقة تداخل



بول ريكور



صنع الله إبراهيم

ويتبادل وظيفي حسب ريكور نفسه، إذ "تبقى هناك فجوة بين التفسير السردي والتفسير التاريخي، هذه الفجوة تمنعنا من النظر إلى التاريخ بوصفه نوعًا من جنس القصة، ذلك أنه بين أن نعيش، وبين أن نحكي، ينصرف تباعد ما مهما كان ضئيلاً. وهذا التباعد هو الذي يحافظ على كينونة التاريخ بوصفه تاريخًا، وهنا تظهر الحاجة إلى نوع من الجدلية بين البحث التاريخي والكفاءة السردية"[5].

إن السؤال الذي ينبغي طرحه –بعد كل ما سبق– هو: ما الذي يجمع بين السرد والتاريخ إذن؟

إن بين السرد والتاريخ علاقة واضحة تمامًا، إذ إن كلاهما يعتمد الحكي والاستذكار والعودة إلى الماضي، وعلى الرغم من كون السرد له صلة وثيقة بالإبداع الروائي، فإن ذلك لا يمنع من القول: إن التاريخ يضعنا أمام فرضيات وتمظهرات مغايرة لتلك التي تميز الإبداع. ولا يمكن الحديث عن علاقة السرد بالتاريخ، دون استدعاء الزمن، ففي السرد يحضر الزمن لارتباطه الوثيق بالتجربة الإنسانية التي يسعى التاريخ إلى بسطها عن طريق السرد، وقد عمل بول ريكور على تناول إشكالية الزمن بكثير من التفصيل في مؤلفه الزمان والسرد، من خلال ما قدمه أريسطو والقديس أوغسطين وكانط إلى جانب هايدغر، فضلاً عن آرائه التي بسطها من خلال تتبعه لمختلف هذه التصورات، والمدارس الفلسفية – إن صح القول– والتي تتخذ مسارين مغايرين بحكمان فلسفة الزمن الريكوري، ويتعلق الأمر بالذاكرة بوصفها خاصية طبيعة (مبدأ حركة الأشياء). تتأطر داخل الزمن الأوغسطيني ضمن معادلة الاعتراف التي تتوقف عليها عملية تشكيل هوية الفرد والجماعة، والتاريخ بوصفه يمثل الزمن الكوسمولوجي الذي يتوخى الموضوعية والحقيقة[6]. ما يجعل ريكور يمنح تصورًا جديدًا لمفهوم الزمن، تتحدد ضمنه علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالعالم والآخر. فالتجربة الإنسانية في الوجود كما يعيشها المرء في تاريخيه هي تجربة زمنية، وإن الزمن الإنساني هو زمن سردي، من هنا، فإن كل عالم سردي هو عالم الطابع الزمني للتجربة الإنسانية[7].

وفي ارتباطنا برواية "التلصص"، سنحاول الاشتغال على هذا النص انطلاقًا مما خلصنا إليه قبل قليل، وذلك عبر مستويين: السردية التاريخية، والزمن السردي.

تتأسس هذه القراءة لرواية التلصص للروائي المصري صنع الله إبراهيم، على فرضية تستحضر التحولات التي تعرفها الرواية العربية المعاصرة، والاقتراحات التي تقدمها على مستوى السرد وتشكيل الهوية السردية عن طريق سرد الذات تاريخها/ حياتها، وما يدور حولها من سياقات خارجية، بوصفها تجربة إنسانية فذة.

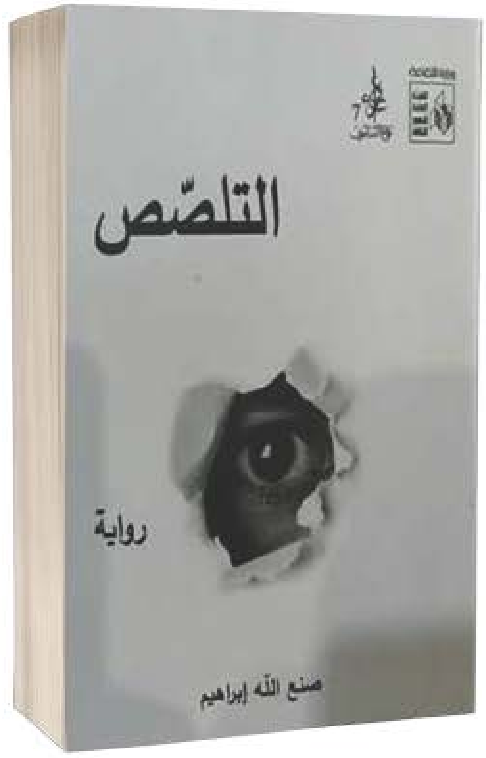
المضمون الدلالي للرواية:

سرد رواية "التلصص" مقتطفًا من حياة طفل في التاسعة عشر من عمره، شديد التعلق بأبيه الذي يشرف على دخول عالم الشيخوخة من أوسع أبوابها، محورها السعي وراء دفء المرأة[8]. وقد جعل صنع الله من الطفل رأس العنكبوت الذي ينسج دوائر يتحرك داخلها صحبة أبيه الذي لا يطيق الصبي فراقه، ولا يرى العالم إلا من خلاله، إنه يرى ويروي، يسمع ويتوقع، نعرف من طريقه أخبار أخته والجيران، أخبار القصر الملكي، أخبار الأحزاب السياسية، مستجدات المجتمع المصري، وماضيه القريب... كل ذلك يتخلله حضور الأم في صورة أو خبر، يرسم الصبي بما يحكيه مشاهد عديدة لأربعينيات القاهرة، ولأحوال الطبقة الوسطى التي انحدرت من موقعها الطبقي درجات، وكافحت من أجل الحفاظ على موقعها المدافع عن مصالح الطبقات البرجوازية، نلتقط هذه المعالم عبر زيارات الصبي ووالده لبعض الأقارب والمعارف، ما يتيح للطفل التلصص على مكونات المجتمع المختلفة، يتلصص هذا الصبي "المحايد" على عالم الكبار السري، المتجشئ بالعلاقات المسكوت عنها، إما بالتنصت على حكايات الأب وأصدقائه، أو عبر إطلالاته على غرف الجيران، أو تلصصه على الجارات أثناء اعتنائهن بجسدهن، بل طال تلصصه حتى أباه وهو يضاجع فاطمة (الخادمة) التي تساعدهما في تدبير الشؤون المنزلية، كما تكشف مشاهدات الصبي الكثير من مظاهر الحياة الاجتماعية واليومية، وطقوس الاحتفال بالمناسبات، وطقوس السحر والشعوذة بوصفها أسلحة ميتافيزيقية للقضاء على ما يستعصي على الإنجاز.

كثيرة هي مواقف التلصص التي مارسها الصبي الذي يحاول أن يحرق مراحل عمره، ليتطلع إلى عوالم الكبار –البالغين– الغامضة، كل هذا يتخلله حضور صورة الأم في صيغ صورية عند كل وضعية سردية تشحذ ذاكرة الصبي، ومن طريق هذه الاستذكارات المنتظمة في الزمان، تبرق ملامحها في وعي الصبي عبر ذاكرته، أثناء كل موقف سردي، ولا يفهم القارئ مصيرها (الأم) إلا في لمسات ذهنية منثورة على امتداد النص، وحتى صفحاته الأخيرة، وإن أسعفنا قول، لقلنا إن الرواية تمثل تلصص المؤلف على طفولته، من خلال استدعاء ذاكرة الماضي الغابر.

السردية التاريخية:

يتأطر المتن الحكائي لهذا العمل الروائي –تاريخيًا– بين العشرينيات من القرن العشرين وصولاً إلى أواخر الخمسينيات، وهي مرحلة تميزت بالحكم الملكي في مصر بعد حكم أسرة الخديوي العثمانية، والتواجد العسكري البريطاني بالمنطقة، حتى وإن كانت الرواية تمثل شكلاً من التقصي لعلاقة الصبي بالأب وبالعالم، إلا أن ما تقوله الرواية يتعدى مجرد سرد استعادي



شخصي، حيث تسرد الرواية الأحداث التي جرت بالقاهرة وأوضاعها السياسية الداخلية، وارتباطها بالصراع العربي الصهيوني، إبان فترة حكم الملك فاروق، وعدائه التاريخي لحزب الوفد برئاسة مصطفى النحاس، وذلك على لسان طفل راو يتلصص على الأخبار إما من خلال الصحف أو عند محادثة الكبار بعضهم أو في طريقه إلى المدرسة.. "أتلصص النظر من بين القضبان (..) أواصل السير. مدرسة اليهود. ملصق يدعو لإغاثة اللاجئين الفلسطينيين (...) عبارة بطلاء أسود تقول (لا مفاوضة إلا بعد الجلاء)."[9]

إن كاميرا الصبي الفاطنة التي ترصد الحقائق الواقعية بدقة، يجعل منها صنع الله سلاحًا مصوبًا نحو التفاصيل التاريخية التي قد يعدها القارئ العادي ترفًا تصويريًا، إلا أن أسلوبه التوثيقي ينأى عن أي إسفاف قد يصيب السردية التاريخية بانفلاتات قصّية، الأمر الذي يعجز "السرد التاريخي" عن التقاطها، لدواعي معرفية، وأخرى منهجية وإيديولوجية، ونقصد هنا التاريخ الرسمي والمؤرخ (الرسمي)، ما يفسح المجال أمام الروائي لرصد الجزئيات التي يغفلها المؤرخ تارة، ويتغافل عنها تارة أخرى، بوصفها عناصر تأسيسية لأي حدث التاريخي كيفما كان. كما تسعى هذه الخلفيات التاريخية – إن صح التعبير – إلى تسليط الضوء على المواقف الناضجة والواعية للشعب المصري في شأن القضايا العربية عمومًا والقضايا المحلية على وجه الخصوص؛ فمدرسة اليهود التي يمر من أمامها الصبي كل يوم وهو في طريقه إلى المدرسة، تعطي انطباعًا على بداية تكالب المؤسسات الرسمية المصرية، والعربية عمومًا على القضية الفلسطينية، وهو ما توضحه عبارة "ملصق يدعو لإغاثة اللاجئين الفلسطينيين"، الذين لم يجدوا في مساحة مصر الشاسعة التي يستغلها الإنجليز واليهود لخدمة مصالح الرأسمالية العالمية، مرتعًا يلجؤون إليه ويحتمون به. "يقول أبي: دول نودوهم خالص. رأفت أفندي، كان في بورسعيد امبارح. ويقول الفلسطينيين ماليين البلد وهاربين من الصهاينة.."[10]

"يسأل عبد العليم: إنت مخرجتش النهاردة؟ البلد مليانة مظاهرات، والناس تهتف أين الكساء والغداء يا ملك النساء)"[11].

"تتدفق إلى الشارع، تنظم إلى تلاميذ المدارس المجاورة، تنطلق المظاهرات في اتجاه الشارع الرئيسي، نردد خلف التلاميذ المحمولين على الأعناق (الله أكبر لله الحمد.. عاش الكفاح المشترك لشعوب وادي النيل.. النحاس زعيم الأمة)."[12]

وقد سرد صنع الله في هذا الإطار العام، الأحداث اليومية لحياة الناس ليصور لنا عودته إلى أربعينيات القاهرة، وهو يعتني بالتفاصيل معتمدًا على صلات الطفل الراوي بالبيئة والشخصيات، واختيار الصبي للتلصص على التاريخ ليس اختيارًا اعتباطيًا، بل هو عنوان لتعاطف القارئ مع فعل التلصص اللا أخلاقي، والذي يتخذه صنع الله لسرد تفاصيل تجربته الحياتية، بعيون صبي صغير، يفترض أنه صنع الله ذاته، وتتمثل وسيلة التلصص على التاريخ والمجتمع في الرواية، في اقتحام الخطوط الحمراء، ليرينا الحقائق المُرة المتمثلة نفاقًا وزيفًا وخداعًا، كما جاء على لسان الصبي.

يمتاز صنع الله إبراهيم بخلق شخصياته وأحداثه بالقاهرة، في إطار الواقع المعاش، مستمدًا من المادة التاريخية الوثائقية متن سروده، وهذا ما يميز نصوصه الروائية وعبرها نص "التلصص" الذي يستلهم الوقائع التاريخية في إطار الأحداث السياسية والاجتماعية خلال القرن العشرين، متحدثًا عن الماضي، مناقشًا القضايا الحديثة في القاهرة (التشكيل)، فيصير الزمن الماضي زمنًا حاضرًا عند القارئ، يتلقاه بعيون معاصرة، معتمدًا على اشتراكه مع الشخصيات والأحداث في التجربة الإنسانية، وقراءته في الأغلب تكون قراءة حوارية ووصفية من خلال الأساليب الفنية، وفي تفاعل مع النص المقروء (إعادة التشكيل).

فإذا كانت الرواية تمثل "تمثيلاً" سرديًا لتفاصيل الحياة المصرية، وتستدعي جوانب تاريخية عبر السرد الاسترجاعي، فإنها لا تنغلق على ممكناتها التخييلية في حدود هذه الحكاية المؤطرة، وإنما يتوسع كونها السردي من خلال برامج حكائية جزئية، تضيء جوانب مختلفة من عصره، وكذا العلاقات السائدة والعادات الطوباوية كـ: (استخدام الشعوذة لفك مغاليق المستقبل..).

الزمن السردي:

لقد أوغلت رواية "التلصص" في زمنين اثنين: زمن تاريخي وآخر سردي؛ الزمن في تعرجاته التاريخية، وزمن الإيقاع السردي، وذلك ضمن منظومة وجودية زمانية، ما يجعل تنوع الأحداث وتكاثفها في زمن الرواية يتعدد، بقدر حركة الشخصيات في زمن النص السردي. فالأحداث التاريخية التي وقعت في زمن لاحق، وتوقفت في حدود الزمن الطبيعي، تتخذ بعدًا آخر في السرد الروائي، انسجامًا وطبيعة الزمن في حركيته بالنسبة للأحداث الروائية، ذلك أن الرواية تتجاوز الزمن التاريخي عن طريق صهره مع الزمن السردي؛ وبما أن التداخل الزمني بين الأحداث وحضورها في عالم الواقع والمتخيل يجعل من العسير تتبع تفاصيله دون التباس، فقد تمكن السارد بقدرته السردية، ومن موقعه السردي أن يوحد بين الزمن التاريخي والزمن السردي في تشكلهما الفني، وقدرة السارد على ضبطهما وفق مقتضيات الخطاب الروائي، وخاصة أن رواية "التلصص" تستمد مشروعية خطابها السردي من الزمن، ودلالاته التاريخية، ذلك أن السرد هو التتابع الزمني، بينما التاريخ هو اللحظات المستقدة من الماضي؛ لكن صنع الله إبراهيم يجمع بين هذه المفارقة، بين الواقعي/التاريخي وبين التخييلي من خلال تموقع السارد في الحكي، بوصفه الشخصية التي يقع على عاتقها سرد الأحداث، وفرض حقيقة الفعل الواقعي، ورد الفعل التخييلي وما يدور حولهما من ممارسات عبر ما تلتقطه عدسة الصبي، أو ما تختلسه أذنه من سماع، مشكلاً بذلك منطقة صلبة بين الحقيقي، وما يدور في الهواجس من موضوعات يتمثلها، ويرسم لها حدود الاسترجاع في واقعه الآني، ليزاح بذلك البعد التراكمي للأحداث، من أجل الكشف عن مدلولاتها سرديًا.

"ينهض تلاميذ الصفوف الخلفية، الكبار واقفين، صيحات في الحوش، تحمل حقائبنا وتغادر الفصل، تنظم إلى تلاميذ الفصول الأخرى، يردد الجميع: (اليوم حرام فيه العلم). تتجمع في الفناء، الناظر يقف عند باب المدرسة المغلق، أصوات مظاهرة في الخارج، ينهال الطوب على باب المدرسة، ينسحب الناظر يفتح البواب الباب، تتدفق إلى الشارع وتنضم إلى تلاميذ المدارس المجاورة، تنطلق المظاهرة في اتجاه الشارع الرئيسي، نردد خلف التلاميذ المحمولين على الأعناق: (الله أكبر ولله الحمد)، (عاش الكفاح المشترك لشعوب وادي النيل)، (الجلاء بالدماء).

(النحاس زعيم الأمة).."13

نلاحظ من خلال هذه المتواليات السردية أن صنع الله إبراهيم يعرض أحداثًا واقعية عرفها المجتمع المصري وذلك حينما أعلن زعيم حزب الوفد المصري ورئيس وزراء مصر آنذاك مصطفى النحاس إلغاء اتفاقية 1936 الشهيرة بين الأسرة الملكية الحاكمة وبريطانيا والتي تقضي بأن تظل مصر في إطار التبعية البنيوية لبريطانيا على المستوى الاقتصادي والسياسي، ردا عن تجاهل بريطانيا للمطالب المصرية المشروعة، والتي كانت تتلخص في جلاء القوات البريطانية عن وادي النيل، ووحدة مصر والسودان، حيث قام مصطفى النحاس بالدعوة إلى تشكيل كتائب من الفدائيين المصريين من الطلاب والتلاميذ وغيرهم، مما عرف تجاوبًا كبيرًا من طرفهم. كل هذه المعطيات الواقعية توضحها المتوالية أعلاه، ويدع السارد لنفسه حق تصوير التفاصيل الصغيرة التي لم يستطع المؤرخ تصويرها والتقطتها عدسة الصبي: كاعتراض الناظر سبيل التلاميذ المحتجين قبل أن يرشقوه بالحجارة ليأمر البواب بفتح الباب. لا يريد هنا صنع إبراهيم إظهار الناظر بالمظهر المحافظ على السير العام للمؤسسة، بل الدور الانتهازي الذي تلعبه الطبقة الوسطى في كبح الإرادة الحرة للشعوب التواقة للتحرر حين تصير هذه الطبقة عاهرة في حضن الطبقة الحاكمة عميلة المستعمر. فافتراض شخصية الناظر وهي تفعل في خضم الحدث التاريخي/الواقعي، تشكل قدرة تخييلية على استرجاع الواقعي في زي التخييلي، وأن محاولة استعادتها مرة أخرى ومعاودة استرجاع أحداثها التي مرت منها سنوات طويلة، تجعل التلاحم بين الواقعي والمتخيل مؤسسا لواقع جديد، هو لا شك، واقع إبداعي آني له آليته الخاصة، قد يختلف عن الواقع الحقيقي في كونه مشحونًا برؤية فردية خاضعة لقوانين المكان والزمان في تشكلها الذي ينتسب إلى التجربة الروائية.

"يتحدثان عن الغارة. يقول أبي إننا أخطأنا بقبول الهدنة. يقول اللواء إنها كانت ضرورية بسبب فداحة خسائرنا. كما إننا محاصرون في الفلوجا واليهود منعوا الماء عن رجالنا فاضطروا لأن يشربوا بولهم. يسخر مما نشر في الصحف عن حديث بين حيدر باشا وزير الدفاع وأحد الوزراء. قال له الوزير: شد حيلك يا باشا. عيزين نعيّد في تل أبيب. يعلق اللواء: يبقى يقابلني."14

نستشف كذلك انطلاقًا من هذه المتواليات السردية، استحضار سياق زمني آخر عرفته مصر، ويتعلق الأمر باتفاقية الهدنة الأولى التي وقعتها إلى جانب الكيان الصهيوني لإنهاء الحرب، لكن هذا الأخير لم

> لقد أوغلت رواية "التلصص" في زمنين اثنين: زمن تاريخي وآخر سردي؛ الزمن في تعرجاته التاريخية، وزمن الإيقاع السردي، وذلك ضمن منظومة وجودية زمانية، ما يجعل تنوع الأحداث وتكاثفها في زمن الرواية يتعدد، بقدر حركة الشخصيات في زمن النص السردي. فالأحداث التاريخية التي وقعت في زمن لاحق، وتوقفت في حدود الزمن الطبيعي، تتخذ بعدًا آخر في السرد الروائي، انسجامًا وطبيعة الزمن في حركيته بالنسبة للأحداث الروائية.

يقنع بمخرجات الاتفاق، ودأب على خرقه، واستمرار تحركاته وهجماته العسكرية، بشن غارات جوية على الفلوجا، وفي الرواية إيحاءات متذمرة من قبول الهدنة تعكس –في الحقيقة– موقف صنع الله إبراهيم المناضل والمعتقل السياسي السابق قبل الروائي من الهدنة، جسدته شخصية "خليل" والد الصبي التي تدخل في حوار مع لواء سابق أمام عدسة الصبي المتلصصة التي تلتقط تبرير موقف الهدنة، بفداحة الخسائر التي تكبدها الجيش المصري، وإبداء سخريته، في نفس الوقت، من تصريحات وزير الدفاع المصري آنذاك محمد حيدر باشا. مما ينم عن تسخير ذكي– من صنع الله – للزمن الواقعي الذي يصير طوع بنان الزمن السردي، من خلال إقحام التاريخي في التخييلي عبر توظيف الحوار، بوصفه صيغة سردية تجسد هذا التلاحم والتعبير عن واقع صنع الله الذاتي والموضوعي، وذلك من خلال المتخيل السردي.

خاتمة:

تكتسي رواية "التلصص" أهميتها من خلال اندراجها ضمن هذا الأفق، لما يحتشد فيها من إجراءات سردية وأسلوبية متنوعة، وأحداث ووقائع وممارسات، وانفتاح على التاريخ، وأسلوب حياة "القاهريين"، واستحضار الذاكرة البعيدة. إن نصًا بهذا الحجم، لا يمكن إلا أن يحفز على مستوى التلقي، وعلى إنتاج دلالات متعددة ومتنوعة، تنسجم والسياق الاجتماعي والإيديولوجي لصنع الله إبراهيم.

لقد حاول صنع الله إبراهيم في روايته، استعادة أحداث الماضي، بوعي تاريخي أبقى على الحيز التاريخي دون التباس مع السرد، ومكوناته التخييلية الحاضرة، والثبات الدائم في مواجهة اللحظة التاريخية برؤية زمنية ذات معطى إبداعي. ولئن كانت قوة الحدث التاريخي تؤثر بسطوتها الطاغية عبر مقاربة تحاول المساس بحقائقها، فلرب هذا ما أكسب الرواية صفتها السردية،. ولا ريب في أن القارئ –من خلاله– يعثر على جملة من الأحداث هي نتاج ظروف محكومة بالتاريخ، وسط محيط تتماوج فيه الأحداث والشخصيات، وقاع اجتماعي وصفته الرواية وصفًا أنثروبولوجيا، نفذ إلى مستودعات ثقافية عبرت عنها الجمل السردية ، وربما ظلت من الوجهة التاريخية مهمشة تقع في سرداب التاريخ غير الرسمي.

الهوامش:

1 – جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1/ 2014 ، ص:32

2 – الحبكة السرد التاريخي، ص11

3 – Paul ricoeur ; capabilies and rights، in transfoming unjust structures (the capability approach) ....

4 – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.

5 – جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات دار الأمان الرباط الطبعة الأولى2014، ص: 54

6 – عبدالله السيد ولد أباه، التاريخ والحقيقة لدى بول ريكور: الهوية السردية والذاكرة الحية، مؤمنون بلا حدود قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، يونيو 2014

7 – جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، ص69

8 – صنع الله إبراهيم، رواية التلصص، دار المستقبل العربي، ط1 2007 ، ص:91

9 – صنع الله إبراهيم، التلصص، منشورات دار المستقبل العربي، ص 8

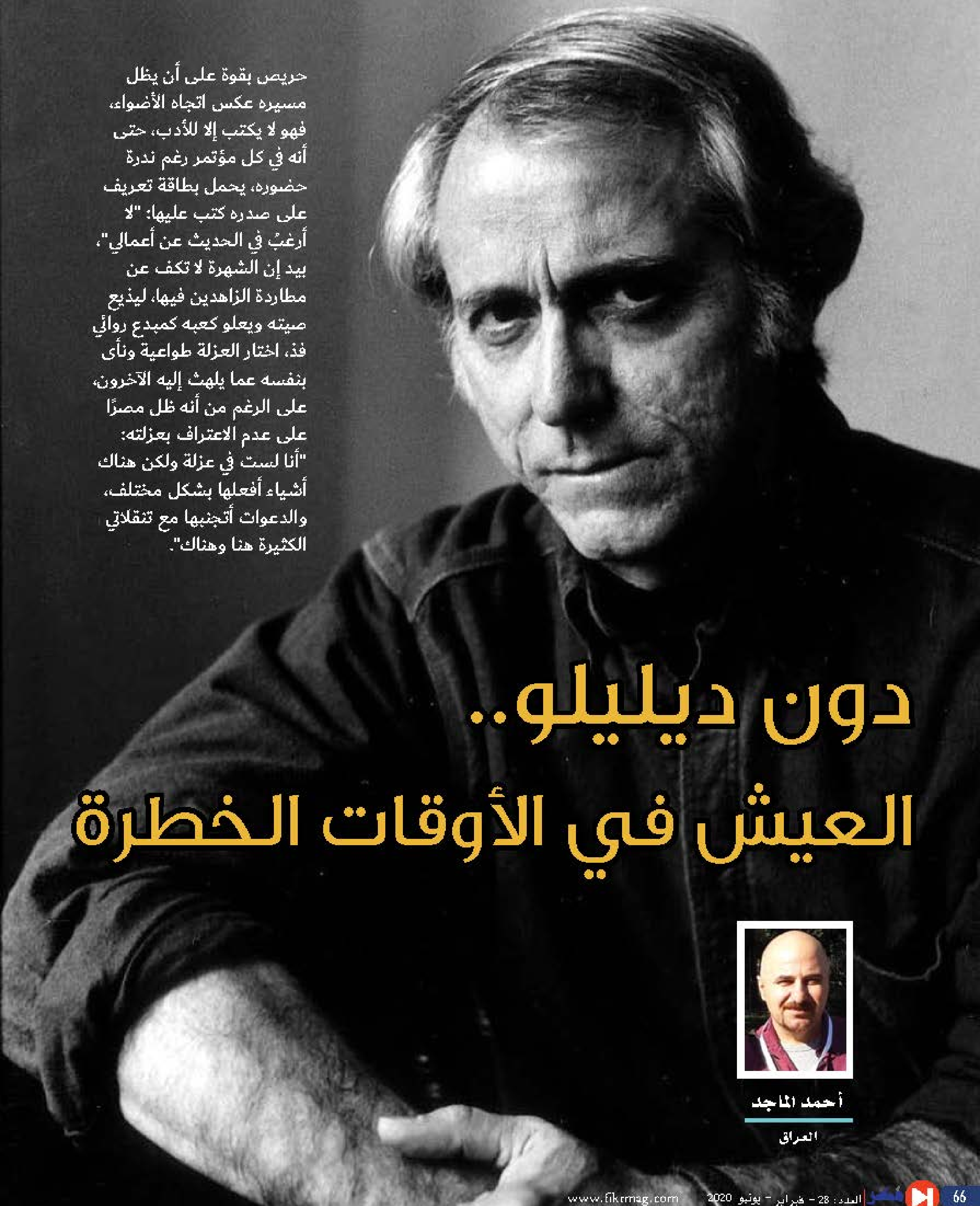
10 – صنع الله إبراهيم، التلصص ص 45

11 – صنع الله إبراهيم، ص 45

12 – صنع الله إبراهيم، ص 34

13 – صنع الله إبراهيم، التلصص ص34

14 – صنع الله إبراهيم، التلصص ص57



حريص بقوة على أن يظل مسيره عكس اتجاه الأضواء، فهو لا يكتب إلا للأدب، حتى أنه في كل مؤتمر رغم ندرة حضوره، يحمل بطاقة تعريف على صدره كتب عليها: "لا أرغبُ في الحديث عن أعمالي"، بيد إن الشهرة لا تكف عن مطاردة الزاهدين فيها، ليذيع صيته ويعلو كعبه كمبدع روائي فذ، اختار العزلة طواعية ونأى بنفسه عما يلهث إليه الآخرون، على الرغم من أنه ظل مصرًا على عدم الاعتراف بعزلته: "أنا لست في عزلة ولكن هناك أشياء أفعلها بشكل مختلف، والدعوات أتجنبها مع تنقلاتي الكثيرة هنا وهناك".

دون ديليلو..
العيش في الأوقات الخطرة

أحمد الماجد

العراق

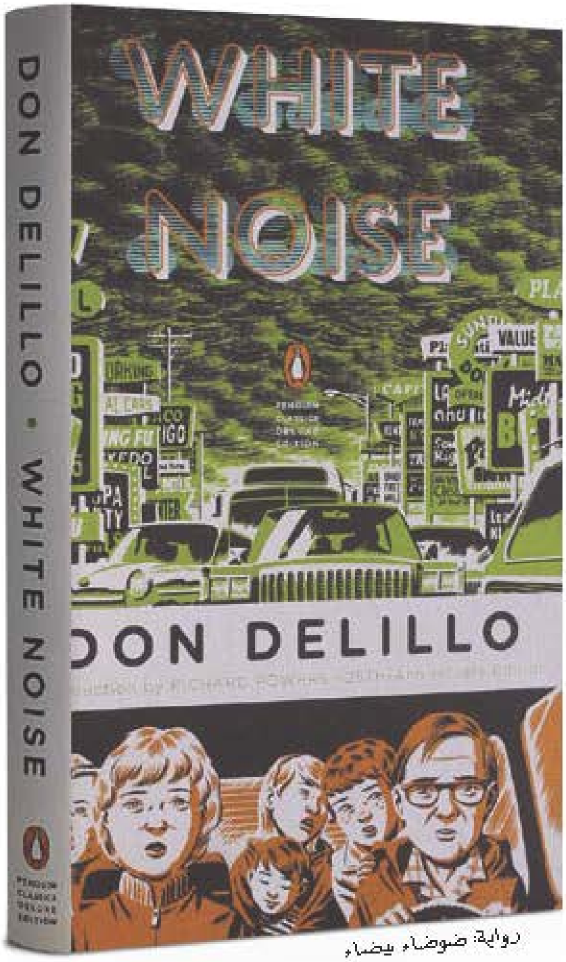
من أجل ذلك يعتبر الكاتب الروائي الأمريكي دون ديليلو غير مهتم بجوهر الحياة الأدبية الأمريكية وما يدور في نطاقها. ويذكر جيرالد هوارد محرر رواية "ليبرا" التي كتبها ديليلو أنه كان يجلس إلى جواره في حفل تقديم جوائز الكتاب الوطنية لعام 1985، عندما فاز ديليلو بجائزة عن روايته "ضوضاء بيضاء"، وطُلب من الروائي إلقاء خطاب قبول للجائزة، فانبعث ديليلو واقفًا وقال: "يؤسفني أنني لم أستطع أن أكون موجودًا هنا الليلة، ولكنني أشكركم جميعًا لحضوركم"، ثم عاد إلى الجلوس في مكانه.

هكذا هو المهاجر الإيطالي الذي التحق ببلاد العم سام في العام 1936، والذي ما يزال رغم شهرته الواسعة، يحفظ الجميل للآلة الكاتبة قديمة الطراز "أولمبيا" التي ولدت حروفه الأولى فوقها، والتي هي أيضًا من نقش بأزرارها رواية "ضوضاء بيضاء" في العام 1985 والتي نال من خلالها الاعتراف الرسمي بكونه كاتب روائي عميق ومجدد.

لا تجذبه التكنولوجيا بشتى أشكالها وزخارفها، فهو لا يشاهد التلفزيون إلا ما ندر، لبعض البرامج الرياضية أو الوثائقية، وقد اختار الابتعاد عن كل ما هو إلكتروني حتى بريده، عاش بمحبة مع زوجته المهندسة في نيويورك، حيث صارت هي لهجته الدارجة والتي ينسب إليها بعد مقطع أو مقطعين من أي حديث.

تعد روايات ديليلو صور للعديد من الرموز التي يرسمها من هموم الإنسان المعاصرة، وبحثه المستمر عن المعنى والمغزى في هذا العالم المضطرب والفوضوي. ويؤكد بنفسه على أنه يمكن اختزال جميع أعماله دون استثناء في فكرة واحدة وهي: "العيش في الأوقات الخطرة"، والتي عبر عنها خلال لقاء أجري معه وقال فيه إن اغتيال الرئيس الأمريكي جون كينيدي عام 1963 كان بداية الانطلاق في مرحلة الانحدار والعنف في جميع أنحاء العالم. فرواياته بالفعل تشريح للذعر والخوف والقلق في الحياة اليومية الأمريكية، وكتاباته تشير إلى الأشياء، ولا تكشف أغوارها، وهو يؤكد في كل مقابلة له على أن وظيفة الكاتب استشراف المستقبل قبل الآخرين، منهاجه في الكتابة يتسم بالتركيز على أشكال الحروف والكلمات، ويحكم على كل عبارة بمظهرها البصري وكذلك بإيقاعها ووضوحها، فهو يحب مجموعات الكلمات، التي تحيط فيها كلمة بأخرى. ديليلو يبحث عميقًا مثل دوستويفسكي في الحياة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وقد حقق أعمالاً رائعة على مدى حياته المهنية الطويلة والهامة، وألهم قراؤه بتنوع مواضيعه وبراعته الفنية الراقية حبًا لا حدود له لكل ما هو جميل في هذا الكون، وأبطال رواياته كما يتحدث عنها، حالة أدبية يفرضها التدفق المستمر لمجمل ما يعانيه المجتمع، وردود أفعالهم عن ذلك الكم من العنف والدمار، محكوم وبلا معنى في مواجهة النظم المعولمة التي تلتهمهم، وهم عاجزون عن تصوُّر أي نوع آخر من الردّ على ذلك، إذ تبدو الشخصيات وكأنها مُجْبَرة على تعميم الأدوات الخاطئة الميؤوس منها تلك المتعلقة بالطيش المقبول، وحضور البديهة في محاولة لفهم شيء عن العالم الذي هو في الغالب غير مفهوم، وغير قابل لأن يتاخمه أحد. ويرى ديليلو أن وظيفة الكاتب الاستمرار بالعمل حتى لو لم يحصل على الاعتراف الكامل بكتاباته، فهو يرى أن الفكرة هي بالكيفية التي تحافظ على الرواية وتبقيها على قيد الحياة ولربما سوف تصبح أعلى مما كانت عليه في أيام مجدها وسطوعها.

شهرة ديليلو جاءت بعد ولوجه في مواضيع العنف والإرهاب الذي باتت تشكو منها أمريكا والعالم حيث أخذت كتاباته تتناول ذلك الطابع الذي فرض نفسه بقوة على المشهد الروائي، فقد تناول ضمن ما تناوله من أحداث يعيشها العالم المشاكل التي تعرضت لها اليونان أواخر العام 1970 وأهوال الإرهاب نتيجة لضرب برجي التجارة العالمي في أمريكا الذي أيقظهم فراحوا يفتشون عن منابعه في بقاع كثيرة من العالم، ومنذ ذلك الحين ازدادت قامة ديليلو الأدبية شموخًا إلى حد أن الكتب البحثية التي ألفت حول أعماله تجاوزت عدد رواياته. أهم أعماله: "ضوضاء البيضاء" 1985، "الميزان" 1988 "الرذيلة" 1997، وهي من كلاسيكيات ما بعد الحداثة جنبًا إلى جنب أكثر من اثني عشر رواية أخرى شملت موضوعات من النزعة الاستهلاكية، الرياضة، الفساد السياسي، الشركات واللحظات الكارثية في التاريخ الحديث، واعتبر ديليلو واحدًا من أكثر الكتاب تأثيرًا في الولايات المتحدة.



رواية: ضوضاء بيضاء

ففي "ضوضاء بيضاء" ومن المترجمين من يفضل ترجمتها بضجة بيضاء"، يتناول ديليلو حكاية عالم جامعي يحدث تسرُّب كيميائي في معمله يقلب حياته رأسًا على عقب، فيفقد زوجته، إلا أنه يقوم بالاتصال بها روحيًا من خلال ظاهرة إلكترونية صوتية يكتشفها فيما بعد، يشرح تفاصيل الوجود الأمريكي المعاصر، في لغة استثنائية مميزة، والتي ذكر النقاد عنها أنها رواية محفزة ومرعبة وفكاهية، حيث تتلاقى الكوميديا الاجتماعية مع الخيال العلمي والموت، لكاتب في قمة قوته يسعى إلى تحليل الوسائل التي تعمل من خلالها الثقافة الأمريكية على تغريب البشر عن تجاربهم الحياتية. ويقول مترجم "ضوضاء بيضاء" إلى اللغة العربية يزن الحاج، عن أعمال ديليلو: "أهم سمات أعماله هي الكتابة عن الحاضر مع إسباغ سمات غير موجودة فيه، سمات مستقبلية تخيّليّة، أو الإفراط في المبالغة في التوصيف بحيث يبدو الحاضر السردي لديه بمثابة صورة سوداوية للحاضر الفعلي. والأهم أنّ هذه الصورة السوداوية ستتحقق لا محالة، لا بمعنى النبوئيّة، التي يتجنّب توصيف أعماله بها، بل بمعنى دقة الرؤية وجموح الرؤيا، بحيث يمكن قراءة أي عمل له بعد عقود كأنه كُتب بالأمس".

وصل ديليلو مرتين لقائمة الترشح النهائي لجائزة بولتزر للرواية عن عمله "ماو الثاني" في العام 1992، وفازت ذات الرواية في ذات العام بجائزة "بين فوكنر"، وحصد العديد من الترشيحات من قبل الجائزة نفسها عن عمله "الملاك إزميرالدا"، في العام 2012. كما تم منحه جائزة "بين سول" للإنجاز في مجال الرواية الأمريكية في العام 2010، وحصل على جائزة مكتبة الكونغرس للرواية الأمريكية في العام 2013.

قرأ ديليلو لعدد من الكتّاب وتأثر بهم ومن بينهم: جيمس جويس، ويليام فولكنر، فلانري أوكونور، وأرنست همنغواي، الذي كان له تأثير كبير على محاولاته المبكّرة في الكتابة أواخر سنوات المراهقة، كما تأثر بالموجة الروائية الحداثية، وقد استشهد أيضًا بالتأثير الذي أحدثته موسيقى الجاز، إضافة إلى تأثره بسينما ما بعد الحرب. رواياته تعتبر مرآة للواقع لا للوهم، وعلى الرغم من ذلك لا يعتبر نفسه كما يروج عنه بالكاتب المتنبئ أو المتبصر أو المريض بجنون الشك، لاسيما أن الأحداث التي شهدها في مختلف أنحاء العالم لم تكن من النوع التي تُخشى ألا تقع، وهذه الأحداث هي التي دخلت في تركيبة رواياته، يقتبسها شأنه شأن معظم الكتاب مما يجري حوله، غير إن صفة التنبؤ التي أطلقوها على رواياته إنما تأتي بسبب سعيه الحثيث نحو الحقائق التي لم تجد طريقها كمادة إلى الروايات، وسعيه أيضًا إلى وصف ورسم ما هو غير ملحوظ أو غير ذي أهمية بالنسبة للآخرين، ولكنه موجود هنا وهناك، يعترف أن الخيال هو طريقته في النظر إلى العالم، ويعتبر من وجهة نظره أن الكاتب هو رجل الظلام، حيث إن خياله هو طريقه للنضال نحو دروب الإنسانية والنور والفضيلة.



التأثير العربي في ثقافة الخبز والقهوة والتمر والعسل



أ. د. مهند الفلوجي

أستاذ الجراحة والمشرف على:
معهد تاريخ الطب والعلوم
عند العرب والمسلمين
(www.ihams.org)
لندن

أدخل العالم الإسلامي من خلال احتكاكه بالغرب وتأثيراته وتجاراته وبعثاته وهجراته للغرب أدخل معه أطايب المأكولات العربية الإسلامية لأوروبا التي أدهشت الغرب بروعة الطهي والطبيخ ولذة المذاق والنكهة وجمال تشكيلات وأطباق التقديم. وثق المؤرخ الإسباني الأصل (فيليب فرنانديز-آرمستو) في كتابه القيم "تاريخ الطعام" التأثير الإسلامي على الأذواق الأوروبية في الغذاء الصحي اللذيذ.

وذكر أن فنون الطهي في القصور الإسلامية مثار فضول الأوروبيين مما استوجب نقلها في كتب الوصفات الغربية (القرن الثالث عشر). امتص الغرب التأثيرات في 3 مجالات رئيسية: جماليات مائدة التقديم، استلهام كلمات التوصيف العربية علي بعض المكونات الغربية التقليدية، والتحيز نحو النكهات الحلوة والغنية. فمثلاً:

- عمل جواهر، والزعفران، وتشكيل السكر كالألماس، وشرائح اللحم المصفوفة الأبيض والغامق (كعملات الذهب والفضة)، طبقًا لمرجع القرن العاشر المسمى "طبيخ بغداد". وهكذا تم تعطير القاعات والموائد الملكية في الإسلام بالعبير الفواح.
- استخدام حليب اللوز، واللوز المطحون، وماء الورد، ومستخلصات الزهور العطرة الأخرى، والسكر وجميع بهارات الشرق- والتي صارت مكونات أساسيه بالعالم الإسلامي.
- البختي المصري الحلو.
- زيت الزيتون له هوية إسلامية، مقارنة بشحم الخنزير عند النصارى لدرجة أن "أندريه برنالديز" Andres Bernaldez كان قسيسًا في مقاطعة ريفية يحب الطهي بزيت الزيتون مما اتُّهم بأنه مسلم سرًا، فاقتادوه لمحاكم التفتيش ومن ثم أطلقوا سراحه بعد أن اكتشفوا أنه فعلاً قسيس نصراني، لكنه يحب طعم زيت الزيتون!

ولعل كتاب "طبيخ بغداد" المشار إليه آنفاً هو أحد كتابين: (كتاب الطبيخ) لابن سيّار الورّاق من أقدم كتب الطبخ العربي أيام الدولة العباسية ببغداد، ويعود تأريخه لمنتصف القرن العاشر الميلادي (329 هـ/940 م). وعنوانه كاملاً هو (كتاب الطبيخ وإصلاح الأغذية والمأكولات وطيبات الأطعمة المصنوعات مما استخرج من كتب الطب وألفاظ الطهاة وأهل اللب). وقد حقق الكتاب من مخطوطة بمكتبة أوكسفورد. يحتوي الكتاب على أكثر من 600 وصفة، مقسمة إلى 132 فصل لأطباق يفضلها بعض الخلفاء العباسيين كالمهدي والمتوكّل والمأمون ابن الخليفة هارون الرشيد. جمع ابن سيّار في الكتاب وصفات لمئات الطبخات، ووصفات للحلوى والمشروبات. وخصص وصفات للصائمين حسب الدين المسيحي، والأطعمة المناسبة للمرضى. وقدّم نصائح لأنواع الأطعمة المناسبة لكل فصل من فصول السنة، ومنافع الطعام لعادات نوم صحي ولحياة جنسية مع وصفات لتحضير ما ينظف الأيدي وتخليل الأسنان ثم ختم الكتاب ببعض آداب المؤاكلة والمنادمة والنوم والحركة بعد الأكل وأهميتهما وما قيل في الطعام وآدابه من الشعر. وفيه أول

اختراع عباسي لمقلوبة الرز باللحم والباذنجان.

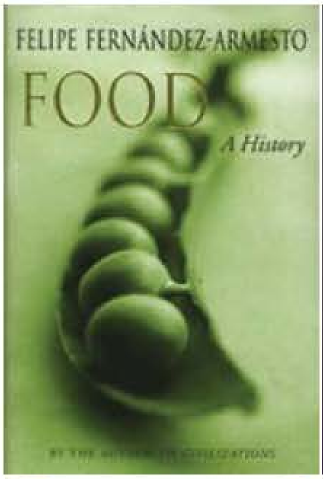
وكتاب "الطبيخ" لمحمد بن الحسن البغدادي عام 623 هـ/1226م، قبل سقوط بغداد بـ33 سنة بتحقيق وتقديم قاسم السامرائي 2014 (دار الوراق). والكتاب يدور حول الطبيخ وتهيئة أنواع الأكلات في العهد العباسي. يحتوي "الطبيخ" على مسرد عشرة أبواب هي كالتالي: في الحوامض وأنواعها، في السواذج على اختلافها، وفي ذكر القلايا والنواشف، والهرائس والتنوريات والمطجنات والبوارد وفي ذكر السموك ومايعمل منها وفي المخللات والأصباغ والمطيبات، والجواذيب والأخبصة ومايجري مجراها وفي ذكر الحلاوات وأصنافها وفي عمل الخشكنانج والمطبق والقطائف.

والحقيقة أن أقدم كتب الطبخ في العالم اكتشفه عالم آثار فرنسي "جان بوتيرو" وقام بترجمة الألواح المسمارية وهو في جامعة ييل Yale University بأمريكا. وعنون كتابه (أقدم مطبخ في العالم – الطبيخ في بلاد الرافدين) يقدّم الكتاب (المكوّن من ثلاثة ألواح طينية) 45 وصفة متنوّعة بين المالح والحلو، ويثبت أهمية بعض الأكلات منها "الخبز"، الذي يظهر في ملحمة كلكامش أيضًا، مما يؤكّد أصوله البابلية.

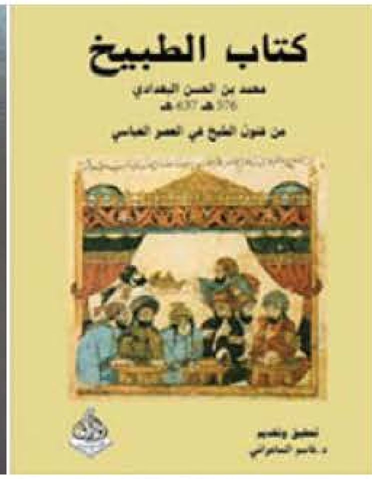
كانت بلاد الرافدين الخصبة موئل الثورة الزراعية في العالم عندما حولت إنسان الصيد إلى إنسان الزراعة، مما جعلها غنيّة بحقول القمح والشعير والدخن (كما أثبتته الحفريات)، وصار القمح المادّة الرئيسية في صناعة الطعام. فنجد وصفات ما تزال إلى يومنا هذا تُطبخ في العراق، على رأسها موروث العصر البابلي ("خبز العروق".. وهو خبز بلحم وبصل وتوابل)، و("التشريب".. يُقطّع الرغيف ويُثرد في صحن ليُشْرَب بمَرَق اللَحْم ويوضَع فَوقَهُ اللَحم والبَصَل والحُمّص المَسلوق). والحقيقة أن أنواع الثريد تحديدًا هو من مخلفات قدماء العراق (كثريد اللحم وثريد الباميا وثريد الباقلاء بالبيض وثريد اللوبيا الحمراء أو العوّين). كما نجد وصفات "كعاتو"، وهي كلمة الأكدية تعني "الكعك"، وكانت تُصنَع من نقيع الشَعير المُخَمّر ثم صارت تصنع من مزيج السكر بالطحين، ويتطرّق "الكتاب" أيضًا إلى استخدام التوابل والخمور وأنواع الشراب. ليس عبثًا أن دعامة حضارة العراق القديمة قامت على اختراع الخبز واعتمدت أسطورة الإله القتيل فشبّهت موت وانبعاث الإله دموزي/تموز بدورة حبة الحنطة (الخبز). وهي دورة مدهشة تتطلب الصبر الذي لم يعتد عليه الإنسان الصيّاد آنذاك في مرحلتي: بذر حبوب الحنطة (تحضير التربة ورعايتها وسقايتها) ثم "ذبح" سنابل الحنطة أي جنيها و"قتل" الحبوب بالطحن لتتحوّل إلى خبز "إلهي" يسري في الأجساد ويهدهد الأرواح.

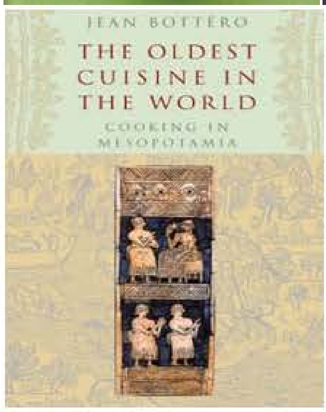
المعيز الراقص (dancing goats) وتصدير القهوة وثقافة المقاهي (coffee and cafés) إلى أوروبا

القهوة لغةً تعني الخمرة (والخمرة عند البدو هي دَلة تحضير وصنع القهوة لأنّ القهوة كأنها تتخمر من طول الغلي لساعات طويلة على النار، لذا قد يُساء فهمها بالمسكر بينما هي أصلاً منبه) ثم سُمّيت القهوة بالبُنّ؛ أي: الخمرة











منظر مدينة مخا Mocha اليمنية خلال النصف الثاني من القرن 17.

المُستخلصة من حبوب البُنّ (أي البقل bean). ويقال إن الشيخ اليمنيّ الصوفيّ علي بن عمر الشاذليّ عند ترحاله إلى الحبشة رأى عنازًا ذا حيوية ونشاط وعند تجربته لأكل البقل البريّ الأحمر صار نشيطًا أيضًا. ومن ثم استغلّ تأثير القهوة هذا لتنتشر بين زُهّاد المسلمين ليطيلوا قيام الصلوات بالليل. وهناك قصة أخرى نحو 850 ميلادية تنسب الاكتشاف لراعي مَعَز حبشيّ اسمه خالدي، الذي لاحظ عنازه لعوبة راقصة مَرِحةً بعد أكلها لأثمار برّية حمراء لشجيرات محلية خضراء (أسطورة المعيز الراقصة)؛ ثم جرّب أكلها بنفسه فشعر بفرحة ونشاط. وفي الجزيرة العربية كان أول تحميص وغلي (تخدير) حبوب البن أو القهوة بطريقة تشبه طبخها وإعدادها اليوم.

أظهرت الدراسات فوائد القهوة صحيًا كمنبه للجهاز العصبي لاحتواءها الكافيين، فتُحسّن الوعي وتشحذ الذاكرة، وتقلل الاكتئاب (بسبب زيادة السيروتونين المسمى بهرمون السعادة). ويزيد الكافيين معدل التمثيل الغذائي في البالغين مما يساعد في تخفيض الوزن. كما أن القهوة تحمي من مرض باركنسون، ومرض السكري نوع 2 ، وأمراض الكبد، بما في ذلك سرطان الكبد. يتم تمثيل كافيين القهوة في الكبد إلى ثلاثة مركبات:

1. البارازانثين (84٪) Paraxanthine: يزيد من تحلل الدهون.

2. الثيوبرومين (12٪) Theobromine: توسع الأوعية الدموية وتزيد حجم البول (مدرر). الثيوبرومين موجود أيضًا في الكاكاو (الشوكولاته) والشاي.

3. ثيوفيلين (4٪) Theophylline: يوسع العضلات الملساء للشعب الهوائية، ويستخدم لعلاج الربو.

لكن القهوة غير المصفاة (إسبرسو) أو مع الكريمة ترفع مستوى الكوليسترول بالدم. كما أن كوبين أو أكثر من القهوة يوميًا يمكن أن تزيد خطر الإصابة بأمراض القلب أحيانًا، مع رفع بسيط لضغط الدم مع احتمال اضطراب ضربات القلب.

إنّ البُنّ المحمص (القهوة السوداء) تحوي كميه كبيره من الكافيين؛ فالكوب الواحد منها قد يحوي 100 ملغم من الكافيين، مما يعني إنك لا يمكن أن تستهلكه عدة مرات في اليوم. بينما البُنّ الطبيعي (القهوة الخضراء أو قليلة التحميص كالقهوة السعودية الصفراء ذات الهيل والزعفران والزنجبيل والمستكي والقرفة وجوزة الطيب) تحوي 20 ملغم من الكافيين لنفس الكوب. فيمكن أن تستهلك 5 حصص من القهوة الخضراء/الصفراء لتعادل نفس كمية الكافيين في القهوة العادية السوداء. كما أن القهوة الخضراء/الصفراء جيدة آمنة للتحكم بالوزن.

كما أن تحميص حبوب البن يخفض كميات حامض الكلوروجينيك. لذلك، تحتوي حبوب البن الخضراء (والصفراء السعودية) على كميات أعلى من حامض الكلوروجينيك مقارنةً بحبوب البن المحمصة العادية. ويعتقد أن حامض الكلوروجينيك في القهوة الخضراء له فوائد صحية. فيُزعم أن حبوب القهوة الخضراء تحرق

الدهون بسرعة حتى مع القليل من التمارين أو اتباع نظام غذائي. يتناول الناس القهوة الخضراء كعلاج للسمنة وداء السكري وارتفاع ضغط الدم ومرض الزهايمر والالتهابات البكتيرية.

في 1587 كتب عبدالقادر الجزريّ كتابًا تتبعَ فيه تاريخ القهوة ومشكلاتها القانونية وسمّاه عمدة الصفوة في حلّ القهوة، يقول فيه بأن مُفتي عدن الشيخ العربيّ جمال الدين ذبحاني هو الذي تذوقها وأدخلها إلى عدن واليمن نحو 1470م، حيث تزرع باسم البنّ خصوصًا في المدينة اليمنية (مُخا صاحبة القهوة العالمية المشهورة أي قهوة مخا Mocha coffee) ويذكرونها بالأسواق العالمية بـ (بُن القهوة العربية Arabic coffee beans). وفي اليمن شجعت السلطات شرب القهوة كونها أفضل من الأعراض الجانبية الشديدة لـالقات، وهو شجيرة تمضغ براعمها وأوراقها كمُنبه. أسست أول بيوت القهوة في مُخا وسميت خانة القهوة. وانتشرت بسرعة في أنحاء العالم العربيّ، وصارت أماكن رائجة، وبديلة للمساجد حيث يلعب الناس الشطرنج، ويتبادلون القشبة ويستمتعون بالأغاني والموسيقى. وكانت المقاهي تزخرف ببهرجة ولكل منها طرازه الخاصّ. ولم يكن هناك بيوت قهوة من قبل تستخدم كموضع لعقد اجتماعات رجال الأعمال ولقاء أفراد المجتمع في محيط مريح، حيث يستطيع الجميع الكلام أثناء احتساء فنجانٍ من القهوة. ثم صارت بيوت القهوة العربية، أو ما يُسمى بالمقاهي مراكز للنشاطات السياسية وكانت تُقمع أحيانًا. وتاريخيًا انتقلت من اليمن إلى مكة (حيث مُنع شربها بالبداية في 1511م ظنًا أنها مسكر، ثم حُلل شربها). وإلى القاهرة، وإلى دمشق وإلى حلب، وأخيرًا إلى الأستانة (عاصمة الخلافة الإسلامية). في 1554م، حيث شيد أول بيت للقهوة في استنبول، وأصبح مشروبًا سلطانيًا، ومن تركيا انتشرت القهوة إلى ربوع أوروبا وإلى أنحاء العالم باعتبارها مشروب السلاطين. في عام 1652م، افتتح في إنجلترا أول بيت للقهوة وقامت شركة لويد للائتمان بفتح بيت قهوة لويد في 1688م. وسميت بيوت القهوة cafes (المقاهي) بـجامعات البيني، (بيني كالفلس أصغر عملة نقدية بريطانية)؛ لأن الزائر يدفع بينيًا واحدًا آنذاك مقابل لحتسائه فنجانًا من القهوة؛ مع لافتة "To Insure Prompt Service" or "TIPS" «لضمان خدمة سريعة» توضع قرب العلبة لمن أراد خدمة سريعة ومكانًا أفضل (فعليه رمي قطعة نقد بالعلبة – هكذا صارت كلمة TIPS تيبس تعني بخشيشًا قد ولدت في المقاهي الإنجليزية).

أغلى قهوة في العالم:

للقهوة أنواع أرقاها القهوة العربية، وهناك القهوة التركية والبرازيلية، وهناك قهوة "كوبي لواك" الإندونيسية الأغلى والأندر في العالم بل والأغرب أيضًا في تحضيرها (كوبي يعني كوفي أي قهوة، لواك يعني قط الزباد :Indonesian coffee from Luwak-Civet cat). قد تتفاجأ بأن القهوة الأغلى في العالم مستخلصة من البراز، أو بالأحرى من حبوب القهوة التي هُضمت جزئيًا من قبل قط الزباد، ثم



تبرّزها، علماً أن الكوب الواحد من قهوة "كوبي لواك" يمكن أن يباع في أمريكا بمبلغ 100 دولار.

قط الزباد (السنّور) هو ثدي صغير شبيه بالقطط، يعيش قط الزباد في مناطق معينة جنوب آسيا وخاصة في إندونيسيا والفلبين وماليزيا، وله ذيل طويل شبيه بالقرد، ويمتلك وجهًا شبيها بحيوان الراكون، ويكثر تواجده حول مزارع القهوة، حيث يعتمد في غذائه على حبات البن الخضراء، مما جعل من بذورها طعاما مستساغًا له. تظل بذور القهوة سليمة في بطن الزباد، ورغم أنها تختلط بإفرازات المعدة والأحماض المعوية، إلا أنها تحتفظ بقوامها داخل جهازه الهضمي، قبل أن تخرج على شكل كتل سليمة دون أن يصل إليها أي تلوث أو ضرر.

تمتد جذور قهوة الـ "كوبي لواك" في إندونيسيا إلى ما قبل قرنين من الزمان، خلال الحقبة الاستعمارية تحديدًا، حيث أنشأ الجيش الهولندي المستعمر مزارع تجارية لإنتاج القهوة العربية الآتية من اليمن في جزيرتي سومطرة وجاوة المحتلتين، وذلك مطلع القرن التاسع عشر خلال الفترة من 1830 - 1870، أجبر المستعمر الهولندي المزارعين الإندونيسيين والسكان المحليين على زراعة القهوة، وإمعانًا في النكاية بهم حظر عليهم حصاد ثمارها بل ومنعهم من تذوقها.

أصر المزارعون على تذوق ما تجنيه أيديهم من حبوب القهوة، وما لبثوا أن لاحظوا نوعًا معينًا من القطط يعرف بقط "الزباد" يتناول بذور شجرة البن، لكنه لا يستطيع هضم تلك البذور، ما يؤدي إلى خروجها كاملة مع الفضلات، لذا لجأ السكان المحليون إلى جمع فضلات قط الزباد، وانتقاء بذور القهوة وغسلها وتنظيفها بعناية، ومن ثم تحميصها جيدا ثم طحنها واستخدامها في إعداد مشروب القهوة.

ذاعت شهرة هذه القهوة العجيبة، ووصلت رائحتها النفاذة إلى المستعمرين الهولنديين من ملاك المزارع، الذين أعجبهم مذاقها القوي ورائحتها المميزة، فأصبحت المشروب المفضل لديهم، إلا أن الطريقة الاستثنائية غير المألوفة التي تستخرج بها تلك البذور، أدت إلى ندرتها وعدم توفرها بسهولة، ما جعل منها مشروبا باهظ الثمن.

شجعت صناعة "قهوة الكوبي لواك" السكان المحليين لحماية حيوانات الزباد للاستفادة من روثها الثمين، فقاموا بزراعة القهوة العربية في مزارع كعلف هذا الحيوان الصغير، وتوضع حيوانات الزباد البرية في أقفاص بمزارع



البن وبفضل أنزيمات خاصة داخل جسم الزباد، تتغير تركيبة بروتينات حبات القهوة، فتزيل حموضتها، وتكسبها نكهتها المميزة. وتكون حبات القهوة مغلفة بقشرة حمراء رقيقة، قبل أن يتناولها الزباد، ولدى خروجها مع فضلاته تزول الطبقة الحمراء، وتبقى حبات البن، على شكل قوالب صغيرة. وكلّما جمّعوا 15 كيلو من قوالب الحبّ المجبول بالبراز، يقشّرون الحبات ويفصلونها عن بعضها البعض ثم يغسلونها عدة مرات، بعد تنظيفها جيدًا لإزالة كل بقايا البراز تجفف بالهواء الساخن، ثم يتم تحميصها على نار هادئة بطريقة خاصة، ليتحول لونها إلى الأسود، ثم تطحن يدويًا، لتصبح أحد أغلى أنواع البن في العالم. صارت مزارع البن الأندونيسيه مصدر مادي لصناعة القهوة الغالية، إضافة لاجتذابها السياح لرؤيتها.

يبلغ الإنتاج الحكومي لدولة إندونيسيا الأم لقهوة كوبي لواك حوالي 500 كيلوغرام سنويًا وتعد كمية قليلة نسبيًا بسبب صعوبة تدجين واستخلاص حبوب البن من البراز، وطرق التحضير الطويلة مما يبرر غلاءها الفاحش. ويتراوح سعر الرطل الواحد بين 100 - 700 دولار أمريكي، وتقدم في المحلات الفاخرة والمطاعم الفخمة وبعض المناسبات الخاصة، ويتعدى سعر فنجان قهوة كوبي لواك في بعض البلدان الـ100 دولار، مما يجعلها أغلى أنواع القهوة في العالم. مذاق القهوة المعدّة بن "كوبي لواك" مختلف جدًا عن القهوة العادية، إذا أضيف لها الحليب والسكر، يقترب مذاقها من طعم الشوكولاته.

كما وتصنع قهوة "كوبي لواك" محليًا في المؤسسات غير الحكومية وتتطلب الكثير من المجهود والعمل اليدوي وهذا ما يفسّر ثمنها الباهظ. وهناك من يصنع بنّ "كوبي لواك" بأمانه بدون غش في منزله ببالي ويبيع ماركته الخاصة من البنّ Real Kopi Luwak على شبكة الإنترنيت.

أطباق الطعام الشرقي النوعية اللذيذة:

التمر غذاءًا ودواءًا: عن عائشة رضي الله عنها قالت قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا عائشة بيت ليس فيه تمرٌ جياعٌ أهله . كان التمر من الأطعمة المعتمدة في بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم كما في قول عائشة رضي الله عنها: "إنّا كنّا آل محمد صلى الله عليه وسلم نمكث شهرًا ما نستوقدُ بنار، إن هو إلا التمر والماء" رواه الترمذي.

وصّى عليه الصلاة والسلام بأكل تمر المدينة: حيث قال: (من أكل سبع تمرات مما بين لابتيها حين يصبح لم يضره سم حتى يمسي). أثبت العلم الحديث أنّ التمر

يحتوي على إنزيم يساعد على تطهير الجسم من السموم، وله فوائد كبيرة في حماية الجسم من الإصابة بالأمراض. كما وأوصى بالتداوي بأنواع من التمر كقوله صلى الله عليه وسلم: (من تصبّح بسبع تمرات من عجوة المدينة مما بين لابتيها لم يضره في ذلك اليوم سمٌّ ولا سحر) رواه مسلم. والعجوة نوع من التمر وعنى صلى الله عليه وسلم لابتيها موضعًا في المدينة ينبت فيه هذا النوع من التمر. وكان النبي العظيم صلى الله عليه وسلم يحب أكل التمر أو الرطب مع غيره من الأطعمة سواء كان مطبوخًا بها أو غير ذلك، فقد كان عليه الصلاة والسلام يحبّ أكل الزبد بالتمر مطبوخًا بأن يخلطا سويًّا ثم يوضعا على النار حتى يندمجا.

وكان عليه الصلاة والسلام يمدح أكل التمر وشرب اللبن أي [الحليب] عليه، وسماهما صلى الله عليه وسلم "الأطيبين."

وكان النبي صلى الله عليه وسلم يأكل البطيخ بالرطب، ويقول: "يكسر حرُّ هذا ببرد هذا وبردُ هذا بحرّ هذا" رواه أبو داود والبيهقي.

وكان صلى الله عليه وسلم يأكل القثا [الخيار] بالرطب، وفي ذلك مراعاة صفات الأطعمة وطبائعها واستعمالها على الوجه اللائق بها على قاعدة الطب. ومن ذلك نعلم أنه عليه الصلاة والسلام جمع بين لونين مختلفين من الطعام، فمن الناحية الطبية ليعادل بينهما، فالرطب أقل احتواء على الماء وأكثر احتواء على السكر ، والألياف، التي تُسهّل عملية الهضم، والقثاء [الخيار] والبطيخ أقل احتواء على السكر وأكثر احتواء على الماء الذي يبلغ فيه 95%، فبذلك كان صلى الله عليه وسلم يُعدّل طعامًا بطعام آخر معه.

فالتمور لها موقع محوري في أغذية الشرق الإسلامي اليومية مع التركيز عليها في صيام رمضان لفوائدها البليغة عند إفطار الصائم. طبيًا التمور (فينيكس دكتيليفيرا Phoenix dactylifera) غنيه بالسكريات الطبيعية (الغلوكوز والفركتوز 44-88 ٪) السريعة الامتصاص، مع تركيزات قليلة من الدهون (0.2-0.5 ٪)، والبروتين (2.3-5.6 ٪)، مع 15 من الأملاح والمعادن، والفيتامينات ونسبة عالية من الألياف الغذائية (6.4-11.5 ٪). لحم التمر يحوي 0.2-0.5 ٪ زيتًا مع أحماض دهنية مشبعة وغير مشبعة في التمر والنواة. وتشمل المعادن والأملاح البوتاسيوم بتركيز عال مع نسب مختلفة من الكالسيوم، والكوبالت، والنحاس، والفلور، والحديد، والمغنيسيوم، والمنغنيز، والبورون، والفوسفور، والصوديوم، والزنك. كما تحوي الفلور العنصري elemental fluorine المفيد لحماية الأسنان من التسوس؛ مع عنصر السيلينيوم المهم لمنع السرطان وتقوية المناعة. يحوي بروتين التمور 23 نوعًا من الأحماض الأمينية الأساسية وغير الأساسية بتركيزات مختلفة مثل ڤالين، وليوسين، ايسولوسين، تايروسين، أرجينين، فينيل الانين، ولايسين، وميثيونين، وهستيدين؛ وبعضها لا يوجد في الفواكه كالبرتقال والتفاح والموز. تحوي التمور ما لا يقل عن 6 فيتامينات: فيتامين C، وفيتامينات (B1) الثيامين، (B2) الريبوفلافين، و(النياسين) وفيتامين A مع ألياف غذائية تضم 14 نوعًا بنسبة 6.4-11.5 % مع 0.5-3.9 % پكتين بفوائد صحية مهمه. وهذا يعني أن يعد التمر غذاء متوازن مثالي، لإحتوائه مجموعه كبيرة من العناصر الغذائية الأساسية.

> تمتد جذور قهوة الـ"كوبي لواك" في إندونيسيا إلى ما قبل قرنين من الزمان، خلال الحقبة الاستعمارية تحديدًا، حيث أنشأ الجيش الهولندي المستعمر مزارع تجارية لإنتاج القهوة العربية الآتية من اليمن في جزيرتي سومطرة وجاوة المحتلتين، وذلك مطلع القرن التاسع عشر خلال الفترة من 1830 – 1870، أجبر المستعمر الهولندي المزارعين الإندونيسيين والسكان المحليين على زراعة القهوة، وإمعانًا في النكاية بهم حظر عليهم حصاد ثمارها بل ومنعهم من تذوقها.

https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1658365514000703

https://www.ncbi.nlm.nih.gov/m/pubmed/12850886/

العسل: كان الرسول الكريم صلى الله عليه وسلّم يحب العسل؛ فحين يستيقظ من نومه وبعد أن يُصلّي يتناول كوبًا من الماء المذابة فيه ملعقة عسل؛ وهكذا كان النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم في يومه يشرب قدحًا من عسل ممزوجًا بالماء على الريق، وكان يغتذي في طعامه بخبز الشعير مع الملح والخل ونحوهما، ويجعل المسك في مفرقه والإدهان بالزيت والاكتحال بالإثمد. قال الله تبارك وتعالى في القرآن الكريم في وصف النحل: ﴿يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ سورة النحل:69. وقد حثّ النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم أمته على الاستشفاء بالعسل والقرآن فقال صلى الله عليه وسلم: (عليكم بالشفاءين العسل والقرآن).

ولعل الجسم يستفيد بشكل أكبر من خصائص العسل إذا أذيب في الماء، والعسل مزيجٌ طبيعي من السكريات والماء والمعادن والفيتامينات المتنوعة وأنواع مختلفة من الرحيق والبروتين والحوامض الأمينية وسكر الفواكه والغلوكوز، وهو غذاء مع الأغذية، ودواءٌ وحده أو مع إضافته إلى الأدوية الأخرى، وهو شرابٌ مفرحٌ مع المفرّحات. وتناول الماء المضاف إليه العسل يساعد على التخلص من الوزن الزائد؛ لأنّ السكر الموجود في العسل هو سكر طبيعي يُزوّد الجسم بالسعرات الحرارية، ويحميه من أضرار السكريّات المصنعة، ويساعد على التخلّص من الدهون الزائدة. ينظم نشاطات الجسم: يُساعد تناول كوبٍ من الماء الدافىء المضافة إليه ملعقة عسل في الصباح على تحسين عملية الهضم، وله خصائص مطهّرة تُساعد في تخفيف الحموضة في المعدة. والعسل يقوّي جهاز المناعة وله خصائص مضادة للبكتيريا، ويحتوي على العديد من الإنزيمات والفيتامينات التي تمنع تكاثر البكتيريا، ويحتوي على العديد من المركّبات المضادة للأكسدة التي تمنع تكوّن الجذور الحرة المسببة لمرض السرطان، ويُخفّف من الأعراض المصاحبة للإنفلونزا. يحوي العسل حبوب اللقاح، ويُخفّف من احتمال الإصابة بالحساسية الموسمية نتيجة التعرّض لحبوب اللقاح. ومشروب العسل والماء من المشروبات التي تزوّد الجسم بطاقة كبيرة، وهو مصدر للسكر الطبيعي الذي يُزوّد الجسم بالطاقة ويمنحه النشاط والحيوية، ويساعد في التخلص من التعب والإرهاق. يُساعد العسل بالماء الدافىء في التخلص من السعال والتخفيف من احتقان الحلق نتيجة الالتهاب. كما يُساعد العسل بطرد السموم والتي تسبّب الإصابة بالأمراض، ويمكن إضافة الليمون الذي يحوي حامض الستريك الذي يُنشّط الكبد للتخلص من السموم. يعمل مشروب العسل على ترطيب الجلد، ويُحافظ على صحة القلب والشرايين؛ وذلك بتخفيض معدل الكولسترول الضار الذي يترسّب على جدار الأوعية الدموية. ويُحسّن مشروب العسل صحّة ونضارة الجلد؛ لاحتوائه على مضادات الأكسدة التي تمنع تكون الجذور الحرة.

الحلواء والعسل: كان النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم يحب الحلواء والعسل، وقيل إنّ الحلواء التي كان يحبها النبي عليه الصلاة والسلام هي تمر يُعجن بلبن –حليب– والعسل والحلواء من أفضل الأغذية، وفيها نفع عظيم في حفظ الصحة والقوة.

شرب بعض المنقوعات: يُلطف بها الرسول صلى الله عليه وسلم غذاءه كنقيع التمر أو الزبيب أو الشعير.

وما من شيء خير للنفساء والمرضع والحامل من التمر والرطب (فهو غذاء كامل يحوي البروتين والكربوهيدرات وشئ من الدهن والماء مع الألياف الصحية والكاروتينويد والفلافينويد والفيتامينات والأملاح وخصوصًا الحديد) قال تعالى: ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا ﴿٢٣﴾ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾ سورة مريم (23 – 26)، كان الرطب والماء غذاء مريم العذراء (حاملاً ومرضعًا) كما أن نقيع التمر بالماء يحرر فيتامين B6 أو بيرودوكسين pyridoxine الذي يذوب بالماء ويحافظ على السكينة والراحة النفسية وصحة الجهاز العصبي والمناعة.

الثريد: من أحب الطعام إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وأصل الثريد خبز يُبلُّ بمرق وغالبًا ما يكون بمرق اللحم [وهو ما نسميه اليوم الفتة]. وهو طعام مُغذّ سهل على المعدة والمضغ والهضم فقال عليه الصلاة والسلام: "فضل عائشة على النساء كفضل الثريد على سائر الطعام" رواه البخاري.

استلهام التاريخ لدى ابن الخطيب من خلال كتاب: «الإحاطة في أخبار غرناطة»



د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة

كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر

تمهيد :

يعد كتاب (الإحاطة في أخبار غرناطة) للسان الدين ابن الخطيب من أهم الكتب الأدبية، والتاريخية في الأندلس، وهو من أشهر مؤلفات ابن الخطيب، تناول فيه أخبار هذه المدينة الشهيرة عاصمة بني الأحمر (633-897هـ)، تاريخيًا، وأدبيًا، وجغرافيًا، وسياسيًا، واجتماعيًا، منذ الفتح الإسلامي لايبيرية (إسبانية والبرتغال حاليًا) سنة: 92هـ، حتى عصر المؤلف (دولة بني الأحمر)، منتهيًا منه إلى عهد السلطان الغني بالله محمد الخامس، ثامن ملوك بني الأحمر، وهو دراسة متميزة لسيرة أعلام غرناطة، ومن وفد عليها، ويتألف من خمسة عشر سفرًا، أو اثني عشر سفرًا، كما في ريحانة الكتاب، وهذه الأسفار في مجموعها، تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول: في حلى المعاهد والأماكن والمنازل والمساكن، وهو الخاص بغرناطة بني الأحمر.

والقسم الثاني: في حلى الزائر والقاطن، والمتحرك والساكن، وهو لب الكتاب، وفيه تناول تراجم الشعراء والأدباء والملوك، والوزراء، والعلماء، وسواهم، متبعًا الترتيب الهجائي التاريخي، ويرجع تأليف ابن الخطيب للكتاب إلى ما قبل سنة: 760 هـ، ولكنه لم يفرغ منه إلا في أواسط عام 765هـ[1].

إن كتاب: (الإحاطة في أخبار غرناطة) يصف أدق وصف التاريخ السياسي، والأدبي، والاجتماعي لمدينة غرناطة في الحقبة التي عاش فيها لسان الدين بن الخطيب، ويتحدث فيه بإسهاب عن المراحل السابقة، كما يسلط الأضواء على أمور دقيقة تتصل بالطبيعة، والأرض، وسمائها، ومدينة غرناطة، وجناتها، وأنهارها، ويرصد فيه ابن الخطيب تاريخ المدينة، ويصفها وصفًا دقيقًا شافيًا، ووافيًا في بلاغة، وبراعة، فضلاً عن كونه، يحوي ترجمات وافية للأعلام القدامى، والمعاصرين لابن الخطيب، فهو كتاب أدب، وفن، وتاريخ، وسياسة، ولم يخل من تقويمات جغرافية، واقتصادية، واجتماعية، إضافة إلى أنه يعتبر معجمًا من المعاجم النفيسة التي تحوي تراجم ضافية للعلماء من شتى الأصناف.

وقد أجمع عدد كبير من كبار الدارسين، والمؤرخين على أنه كتاب فريد بين كتب التاريخ في موضوعه، وذهبوا إلى أنه أهم كتاب وصل إلينا من مؤلفات ابن الخطيب، وهو لا يقتصر على التأريخ لمدينة غرناطة فحسب، ولكنه «عبارة عن موسوعة شاملة لكل ما يتعلق بهذه المدينة الأندلسية الخالدة، من الأخبار، والأوصاف، والمعالم، فهو يتناول وصف جغرافيتها، وخططها، ومواقعها، وما يحيط بها من المروج، والجبال، ثم يتناول تاريخها منذ نزل بها العرب الأوائل، وأخبار من كان بها، ومن نزلها أو مر بها من الكتّاب، والشعراء، والأدباء، والوزراء، والمتغلبين، كما يتضمن خلاصة لتاريخ الدولة النصرية منذ عصر مؤسسها محمد بن يوسف ابن الأحمر حتى عصر المؤلف، وهذا عدا ما يورده المؤلف خلال موسوعته من تراجم فياضة لملوك الدولة النصرية المتعاقبين»[2].

ويصف الباحث محمد الشريف قاهر الكتاب بأنه موسوعة جامعة لكل ما يتصل بغرناطة تاريخيًا، وجغرافيًا، واقتصاديًا، وإنتاجًا فكريًا، منذ الفتح الإسلامي إلى عصر ابن الخطيب، ويعتني بصفة خاصة بترجمة أكابر العلماء، والشعراء من المعاصرين له في الأندلس، والمغرب، ويلتزم الترتيب الأبجدي لأصحاب التراجم[3].

وقد تحدث المقري عن المكانة التي تحتلها الإحاطة في النفوس، ولاسيما لدى علماء المشرق فقال: «وأما كتاب الإحاطة، فهو الطائر الصيت بالمشرق، والمغرب، والمشارقة أشد إعجابًا به من المغاربة، وأكثر لهجًا بذكره، مع قلته في هذه البلاد المشرقية، وقد اعتنى باختصاره الأديب الشهير «البشتكي» محمد بن إبراهيم الدمشقي المتوفى عام: 830هـ.. وسماه (مركز الإحاطة في أدباء غرناطة)»، ويقع اختصاره في سفرين، اطلع المقري على السفر الثاني منهما، ونص على كون البشتكي اختصر أربعة أسفار من أصل الإحاطة في سفر، أي أن الكتاب فقد ثلاثة أرباعه، وهذه المواصفات لا تتماشى مع مواصفات هذا السفر لأنه من حيث المادة التي يحتويها يزيد حتى على النص المطبوع بأكثر من الضعف، ولعل مختصر البشتكي لا يتجاوز نصف النص المطبوع من الإحاطة»[4].

مصادر ابن الخطيب وأثرها على منهجه

1 - مصادره:

اعتمد ابن الخطيب في سبيل تأليفه، لموسوعته الضخمة الموسومة بـ«الإحاطة في أخبار غرناطة» على عدد كبير من المصادر الثمينة، وقد ذكر أهمها في المقدمة[5]، وهي تنقسم إلى قسمين: مصادر كتابية، ومصادر شفوية.

فأما المصادر الكتابية فمنها: تاريخ ابن القوطية، والمقتبس لابن حيان، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام، والبيان المغرب لابن عذاري المراكشي، وقلائد العقيان للفتح بن خاقان، وتاريخ مالقة لابن عسكر، وتاريخ ابن الصيرفي الموسوم بالأنوار الجلية في تاريخ الدولة المرابطية، ثم إن ابن الخطيب قد نقل كثيرًا، فيما يتعلق بالتراجم من كتاب «علماء إلبيرة» لأبي القاسم الغافقي، ومن كتاب «تاريخ ابن مسعدة» الموسوم بـ«تاريخ قومه»، وكتاب «القدح المعلى في التاريخ المحلى».

كما استعان أيضًا بكتاب «الطالع السعيد في تاريخ بني سعيد» لأبي الحسن علي بن سعيد الأندلسي، وكتاب «الحلة السيراء» لابن الأبار، وكتاب «الصلة» لابن بشكوال، و«الذيل والتكملة» لعبد الملك المراكشي، و«صلة الصلة» لابن الزبير، وغيرها.

وأما المصادر الشفوية، فتتعلق بمعاصريه، وهم الكثرة الغالبة في كتاب «الإحاطة»، من شيوخه، وتلامذته، وأصدقائه، وغيرهم. وكان يتحصل على المعلومات من الأشخاص أنفسهم، أو من ذويهم، ومعارفهم، وعول ابن الخطيب فيما يتعلق بسلاطين الدولة النصرية، ووزرائها على الوثائق، والرسائل الديوانية.

ومن هذه المصادر أيضًا كتب ابن الخطيب السابقة التي صنفها من قبل ككتاب «اللمحة البدرية في الدولة النصرية»، وكتاب «نفاضة الجراب في علالة الاغتراب»، وكتاب «الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة» وسواها[6].

ونظرًا إلى الأهمية البالغة التي تكتسيها المصادر التي اعتمد عليها لسان الدين ابن الخطيب في كتاب: «الإحاطة في أخبار غرناطة»، والتي تنعكس لا محالة على منهجه، فإننا نقدم لمحة موجزة عن أهمها:

1 - تاريخ بغداد للخطيب البغدادي:

يعد كتاب (تاريخ بغداد) للخطيب البغدادي، واحدًا من أعرق الكتب التراثية القديمة، وقد ألفه البغدادي المتوفى سنة: 462هـ/ 1072م، والكتاب «وإن حمل اسم (تاريخ بغداد) فهو كتاب تراجم لرجال بغداد، ولمن اتصلوا بها منذ عهد إنشائها حتى أيام المؤلف، أكثر منه تاريخًا للمدينة نفسها، وقد تحدث المؤلف عن المدينة، وعن بنائها، وخططها حديثًا موجزًا، ثم تحدث بتفصيل، وإسهاب عن الرجال الذين اتصلوا ببغداد سواءً أكانوا من أعيان أهلها، أم من كبراء الواردين عليها... وبلغ عدد الذين ترجم لهم البغدادي في هذا الكتاب واحدًا وثلاثين وثمان مائة وسبعة آلاف ترجمة، وقد رتبت مواد التراجم فيه ترتيبًا معجميًا، رُوعي فيه تسلسل حروف اسم العلم، واسم الأب، وأول من ترجم لهم المحمدون تبركًا باسم النبي العربي محمد (صلى الله عليه وسلم)... ووقع الكتاب في أربعة عشر جزءًا، طُبع بتحقيق محمد حامد الفقي بالقاهرة عام: 1931م بمكتبة الخانجي، وطبع مصورًا بدار الكتاب العربي ببيروت عام: 1969م»[7].

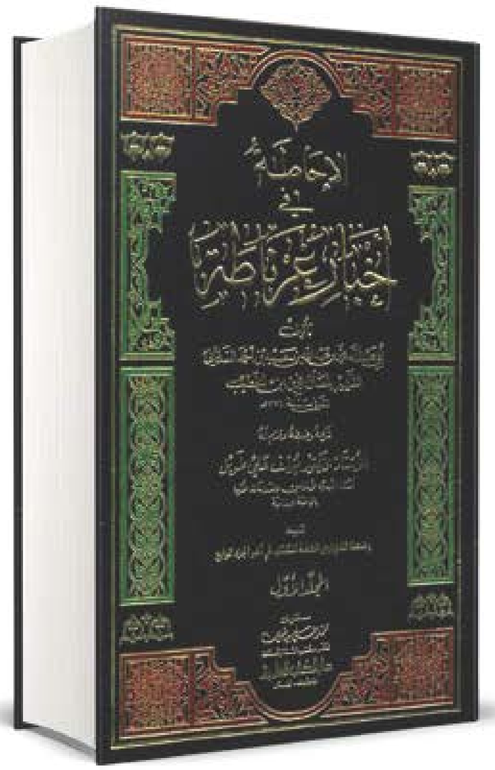
2 - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام:

وأما كتاب الذخيرة فهو أحد أهم الكتب التي رصدت التاريخ الأدبي للأندلس، فقد ألفه ابن بسام المتوفى عام: 542هـ.. بعد امتعاضه مما يلقاه أدباء الأندلس من إهمال، وإعراض من قبل مواطنيهم، فقرر وضع هذا السفر لرفع الضيم عنهم، ولفت الأنظار إلى قيمهم، والاجتهاد في تدوين أخبارهم، وجمع العيون من مقطوعاتهم الشعرية، والنثرية، وهو يعد موسوعة أدبية جليلة فيها من أنباء الأندلس، وسير ملوكها، ووزرائها، وأخبار شعرائها، وكتابها ما أتاح لأجيال من المؤرخين، والكتاب الذين تناولوا شتى مناحي الحياة الفكرية، والاجتماعية في الأندلس أن يفيدوا منه، ويجدوا فيه من المعلومات ما لا مثيل له في أي كتاب أندلسي آخر، ولاسيما فيما يتصل بالفترة التي تسمى بعصر ملوك الطوائف، وبداية دولة المرابطين[8].

ويقع كتاب الذخيرة في ثمانية أجزاء، وقد «انتهج المؤلف فيه منهج الثعالبي في يتيمته، وتأثر به، وقسمه إلى أربعة أقسام، ثلاثة من مناطق متفرقة في الأندلس، وخص الرابع بالوافدين على الأندلس من المغرب، والمشرق من أهل عصره، ويتضح من مقدمة ابن بسام غيرته على الأندلس، وحبه لأهلها»[9].

3 - المقتبس من أنباء أهل الأندلس لابن حيان القرطبي:

وكتاب «المقتبس» لابن حيان، وموضوعه تاريخ الأندلس منذ الفتح العربي لها سنة: 91هـ (711م)، حتى قريب من عصر المؤلف الذي عاش ما بين: (377-422هـ)/ (987-1031م)، وكما يذكر الباحث محمود علي مكي محقق الكتاب فهو ينتهي في الواقع بنهاية خلافة الحكم المستنصر على وجه التقريب، وقد وصفه الفقيه أبو محمد بن حزم في



رسالته في فضل الأندلس بأنه كتاب تاريخ كبير في أخبار أهل الأندلس تأليف أبي مروان بن حيان نحو عشرة أسفار، من أجل كتاب ألف في هذا المعنى، وهو في الحياة بعد، لم يتجاوز الاكتهال»[10].

4 - تاريخ افتتاح الأندلس لأبي بكر بن القوطية:

وأما كتاب «تاريخ افتتاح الأندلس» لأبي بكر بن القوطية فيمكن اعتباره مصدر المصادر في تاريخ الأندلس كما يذهب إلى ذلك الأستاذ إسماعيل العربي، حيث إننا نلفي «كبار المؤرخين مثل ابن عذاري، وابن خلدون، وابن الأثير يقتبسون مما كتبه ابن حيان (377-469هـ)، الذي ولد بعد عشر سنوات من وفاة ابن القوطية، ويتخذونه دليلاً، وحجة، بينما يستند ابن حيان إلى ابن القوطية، ويستشهد بروايته باعتباره معاصرًا للأحداث التي يكتب عنها»[11]، وقد استفاد من هذا الكتاب الهام عدد كبير من القدماء، والمحدثين.

5 - أعلام مالقة لابن عسكر:

وفيما يتعلق بكتاب «أعلام مالقة»، والذي تعاقب على تأليفه القاضي بن عسكر، وابن أخته أبو بكر بن خميس، فقد جمعت فيه أخبار فقهاء مالقة، وأدبائها، كما اهتم بمن سكن مالقة، ودخلها، أو اجتاز عليها، ولم يغفل التطرق إلى أخبارهم، وسمات أدبهم، ومحاسنهم، ومراسلاتهم، وبلاغتهم، وذكر من أخذوا عنه من فقهاء الأندلس، وغيرهم، وهو كتاب نفيس يتصل بتراجم أعلام حاضرة أندلسية كان لها دور مهم في بناء الحضارة، والثقافة في دولة الإسلام بالأندلس، وهو بمادته الثمينة يكشف عما كانت تعرفه حاضرة مالقة من علم، ونشاط في ممارسته تحصيلاً، وتدريسًا، وتأليفًا، كما أنه يقارب بيئة الأندلس في حواضرها، ومجالس علمائها، وما كان يجري في ساحات

الدرس بين طلبتها، وأساتذتها[12].

6 - عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية لأبي العباس الغُبريني:

وبالنسبة إلى كتاب: «عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس أحمد بن أحمد الغُبريني المتوفى سنة: 704هـ. فهو يحوي بين دفتيه تراجم أعلام تمكننا من استكشاف الحياة التاريخية، والأدبية، والاجتماعية، في القرن السابع الهجري ببجاية، وما قبله بقليل، والباعث على تأليفه هو رغبة الغبريني في التعريف برجال السند، والترجمة لهم حتى تكون صفاتهم، ومزاياهم واضحة للمتلقي، والقارئ، وقد حوى 149 ترجمة، «يمكننا أن نقسمها إلى ما يلي:

1 - تراجم البجائيين، والجزائريين، ومن يتصل بهم.

2 - تراجم الأندلسيين المهاجرين إلى بجاية ونواحيها.

3 - تراجم الغرباء الوافدين عليها من المشرق» [13].

7 - الحلة السيراء لابن الأبار:

ويوصف كتاب «الحلة السيراء» لابن الأبار القضاعي المتوفى عام: 658هـ/1260م بأنه أحسن كتبه، وأعظمها فائدة، وهو من عيون ما ألف أهل الأندلس، وأحد المراجع الثمينة التي لا يستغني عنها من يؤرخ له، أو يكتب في أي ناحية من نواحي الحياة فيه، وقد كان صاحب الفضل في اكتشاف القيمة التاريخية، والأدبية لهذا الكتاب المستشرق دوزي، الذي أشاد بقيمته، وخصائص صاحبه، والشعر الموجود فيه ليس كله للأمراء، وقد بدا فيه ابن الأبار مؤرخًا فحلاً واسع الاطلاع، ونافذ النظر، وصادق الحكم [14].

2 - منهجه:

تحدث ابن الخطيب عن منهجه في كتاب «الإحاطة» فقال: «والترتيب الذي انتهت إليه حيلتي، وصرفت في اختياره مخيلتي هو أنني ذكرت البلدة[15]، حاطها الله، منبها منها على قديمها، وطيب هوائها وأديمها، وإشراق علاها، ومحاسن حلاها، ومن سكنها وتولاها، وأحوال أناسها ومن دال بها من ضروب القبائل، وأجناسها، وأعطيت صورتها وأرخت في الفخر ضرورتها. وذكرت الأسماء على الحروف المبوبة، وفصلت أجناسهم بالتراجم المرتبة: فذكرت الملوك، والأمراء ثم الأعيان، والكبراء ثم الفضلاء، ثم القضاة، ثم المقرئين والعلماء ثم المحدثين، والفقهاء، وسائر الطلبة النجباء ثم الكتاب، والشعراء، ثم العمال والأثراء، ثم الزهاد، والصلحاء، والصوفية والفقراء ليكون الابتداء بالملك، والاختتام بالمسك، ولينظم الجميع انتظام السلك. وكل طبقة تنقسم إلى من سكن المدينة بحكم الأصالة والاستقرار أو طرأ عليها مما يجاورها من الأقطار أو خاض إليها- وهو الغريب- أثباج[16] البحار، أو ألم بها ولو ساعة من نهار. فإن كثرت الأسماء نوعت وتوسعت، وإن قلت اختصرت وجمعت. وآثرت ترتيب الحروف في الأسماء ثم في الأجداد، والآباء لشرود الوفيات، والمواليد التي رتبها الزمان عن الاستقصاء. وذهبت إلى أن أذكر الرجل ،ونسبه، وأصالته، وحسبه ومولده ،وبلده، ومذاهبه، وأنحاله، والفن الذي دعا إلى ذكره، وحليته، ومشيخته – إن كان ممن قيد علما أو كتبه- ومآثره إن كان ممن وصل الفضل بسببه[17] وشعره إن كان شاعرًا، وأدبه، وتصانيفه إن كان ممن ألف في فن وهذبه، ومحنته إن كان ممن بزه الدهر، وسلبه، ثم وفاته، ومنقلبه إذا استرجع الله من محنته حياته ما وهبه» [18].

وما نلاحظه بالنسبة إلى منهج ابن الخطيب في ترجمته لأعلام غرناطة، أنه قد استفاد من الطرائق التي استخدمها المؤرخون من قبله، كما أنه لم يستخدم منهجًا واحدًا وطبقه على الجميع، حيث إننا نجد تنوعًا في رصده للشخصيات التي يترجم لها، وقد «قسمه إلى أقسام قسم للملوك، والأمراء، وقسم للعمال، وثالث لذوي النباهة كالقضاة، والمتحققين بعلوم القرآن، والمحدثين، والفقهاء، ومن إليهم» [19].

كما أنه كثيرًا ما يكشف النقاب عن الحياة العامة، ويهتم بالأحوال الاجتماعية، والاقتصادية التي وقعت، ويسرد الأحداث بدقة، ويؤرخ للتحولات السياسية، والثقافية، والفكرية، كما يقدم تراجم دقيقة لرجالات الأدب، والفكر، والدولة، وطبقاتهم من وزراء، وحجاب، وقضاة، وكتاب.

وفيما يتعلق بالخطوط العامة لمنهج ابن الخطيب في الكتابة التاريخية، والأدبية، والترجمة للأعلام فهو في أغلب الحالات يبدأ في عرض الشخصية المترجم لها كالآتي: اسمه، وكنيته، وأوليته (نسبه)، حاله (ثقافته- تخصصه)، نباهته، مشيخته، دخوله غرناطة (إن كان ليس من ساكنيها)، شعره، تصانيفه، محنته (لمن وقعت عليه المحنة)، مولده، وفاته.

وقد جعل ابن الخطيب من نظام الأسفار أساسًا لتبويب الكتاب، وقاعدة لتقسيمه، فهو يحتوي على إثني عشر سفرًا، «يضم مخطوط الإسكوريال منها ستة أسفار، من السفر السابع إلى السفر الثاني عشر، ويلي هذا السفر الأخير ترجمة ابن الخطيب مكتوبة بقلمه. وهذه الأسفار فيما يبدو-عدا السفر الأخير-متقاربة الأحجام، يحتوي كل منها على نحو أربعين ترجمة، وهذا عدا السفر الأخير الذي يضم ثمان تراجم فقط. ومعنى ذلك أن مخطوط الإسكوريال بحجمه، وعدد أسفاره نصف المؤلف الأصلي، وتكون نسخة الإسكوريال هذه مكونة من جزئين كبيرين، وصل إلينا منهما فقط هذا الجزء الثاني، الموسوم فوق صفحته الأولى بأنه (السفر الثاني) من مختصر الإحاطة، وهو من محتويات المكتبة الزيدانية الشهيرة، التي استولى عليها الإسبان في عرض البحر في أوائل القرن السابع عشر، وضمت إلى محتويات المكتبة الملكية بالإسكوريال» [20].

فذلكة:

لقد اعتمد ابن الخطيب في تصنيفه لكتاب (الإحاطة) على مصادر كتابية، ومصادر شفوية، وكان يذكر هذه المصادر، ويتغاضى عن ذكرها أحيانًا أخرى، وقد أشرنا في المتن إلى أهم مصادره الكتابية، وقدمنا عروضًا موجزة عنها،وأما مصادره الشفوية فتتعلق بمعاصريه،وهم الكثرة الغالبة في كتاب(الإحاطة) من شيوخه، وتلامذته، وأصدقائه، وكان أحيانًا يتحصل على المعلومات من الأشخاص أنفسهم، أو من ذويهم، ومعارفهم، واستعان ابن الخطيب فيما يتعلق بسلاطين الدولة النصرية، ووزرائها بالوثائق، والرسائل الديوانية، كما اعتمد على كتبه التي ألفها من قبل ككتاب: (اللمحة البدرية في الدولة النصرية)، وغيره.

لقد استطاع ابن الخطيب، بسبب تأثره بالمصادر القديمة أن يجعل كل ترجمة مركزًا لدائرة معارف (تاريخية وأدبية) تحوي نسبه، وكنيته، واسمه، وحاله، ومشيخته، وتآليفه، وشعره، ومحنته (إن كان قد تعرض لمحنة في حياته)، ووفاته. وقد رسم ابن الخطيب خطة، ومنهجًا واضحين، رتب عناصرهما ترتيبًا حسنًا، وتغلغل في التفاصيل، وتعمق، ورصد أخبار المترجم له، متابعًا أوليته (نسبه)، وقد تأثر بمنهجه هذا المقري في كتابيه (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)، و(أزهار الرياض في أخبار عياض).

تتجلى القيمة العلمية، والأدبية والتاريخية لكتاب: (الإحاطة في أخبار غرناطة)، من حيث إنه يعد أحد المصادر المهمة التي لا يمكن الاستغناء عنها في تاريخ غرناطة الأدبي، والسياسي، والاجتماعي، وهو ينفرد عن الكتب القديمة كونه يكشف النقاب عن الحركة العلمية، والأدبية والتاريخية السائدة، من خلال تقديم تراجم وافية عن أدباء، وعلماء غرناطة من مختلف العصور، كما يكتسي أهمية بالغة كونه يحوي رسائل، ومقطوعات نثرية، وشعرية، الكثير منها غير متوفر في مصادر أخرى، وفي النهاية، يمكن القول إن ابن الخطيب هو خير من أعطانا صورة وافية عن التاريخ الأدبي، والسياسي، والاجتماعي لغرناطة عبر عدة عصور من خلال هذا السفر النفيس.

الهوامش:

(1) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، أربعة أجزاء، ط:2، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1393هـ-1973م، مج:1، المقدمة، ص:5 وما بعدها (بتصرف).

(2) ديوان الصّيب والجهام والماضي والكُهام لابن الخطيب، دراسة وتحقيق: محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973م، ص:95.

(3) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1388هـ-1968-م، مج: 09، ص: 308.

(4) عبد السلام شقور: الإحاطة في أخبار غرناطة، نصوص جديدة لم تنشر، منشورات مؤسسة الكتاب، المغرب الأقصى، 1988م، المقدمة، ص:8 وما بعدها.

(5) ابن الخطيب: الإحاطة، مج: 2، ص: 6 وما بعدها.

(6) سبقت الإشارة إلى بعض هذه المصادر عند حديث ابن الخطيب عن بواعث تأليفه لهذا الكتاب، وذكره لطائفة من المؤرخين الذين أفردوا لوطنهم تاريخًا.

(7) ينظر ابن الخطيب: الإحاطة، مج: 1، ص:4، وما بعدها.

(8) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط: 01، 1993م، بيروت، لبنان،ج: 01، ص:214.

(9) علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة- دراسة في حياة الرجل وأهم جوانب الكتاب، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ت، ص:11.

(10) محمد التونجي: المرجع السابق، ج: 2، ص: 460.

(11) ابن حيان: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، حققه وقدم له وعلق عليه: محمود علي مكي، منشورات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، 2002م، ص:68.

(12) ابن القوطية: تاريخ افتتاح الأندلس، تحقيق وتعليق: إسماعيل العربي، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م، ص:11.

(13) أبو عبدالله بن عسكر وأبي بكر بن خميس: أعلام مالقة، تقديم وتخريج، وتعليق: الدكتور عبد الله المرابط الترغي، منشورات دار الغرب الإسلامي ببيروت، ودار الأمان بالرباط، 1420هـ- 1999م، ص:73.

(14) أبو العباس الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: رابح بونار، منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص: 36.

(15) ابن الأبار، الحلة السيراء، حققه وعلق حواشيه: الدكتور حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 2، 1985م، ص :51 وما بعدها.

(16) بالملك (أهل القوة)، الاختتام بالمسك(بأهل الصلاح)، انتظام السلك (ليكون الكتاب ممثلاً لجميع طبقات المجتمع على الترتيب المخصوص).

(17) الثبج: وسط الشيء (ووسط البحر أيضا).

(18) وصل إلى مكانته في قومه بسبب علمه (1)

(19) ابن الخطيب: الإحاطة، مج:1، ص:514 وما بعدها.

(20) الحسن بن محمد السائح:منوعات ابن الخطيب، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مديرية الشؤون الإسلامية، المملكة المغربية،1398هـ،1978م،ص:49.

حالة حرب

(العلاج الكيماوي يجعلني في حالة حرب فولد هذا النص).

تعبتْ مشاعرُنا
وماتتْ في الشفاه المفرداتْ..
النارُ تخرج من لواعجِ صمتنا ..
والريحُ تهربُ بالتباريحِ المليئةِ
بالبقايا
من تهاويم السباتْ..
من ذا يساعدُ مهجةَ الريحِ
المريضةَ
كي تحمِلَ ما يخلفهُ الرمادُ من
الكلامْ..

القائمونَ على الحدودِ
يعضّهم نابُ الخيانةْ..
والجوعُ يغرسُ مخلباً في الأرضِ،
والملقى على وجعِ السؤالِ
وكلّ ما عضّ الترابُ على الترابِ
تأوهتْ نارُ السلامْ..

الفتنةُ الكبرى
وبعضُ دعاتها كفروا بإنسانيةِ
الإنسانِ
فاستعصتْ عليهم قوةُ الإيمانِ
وارتدّتْ قوافلهمْ
إلى كلِّ الشياطينِ الـ.....
تعربدُ في الخيامْ..

بلِّغْ حماةَ الرملِ أن الأرضَ يسرقها
الطغاةْ..
ماذا عليكَ من المدافعِ والبنادقِ
والرماةْ..
أشعلْ فتيلَ الهمةِ المثلى وعدْ
بالمنجزاتْ..
الموتُ سيدُ يومنا
بل سيد الوقتِ الأثيرِ ومستبدَ
المرحلة..
لا شيء يزرعُ في الأراملِ غير
طعنات الرماحْ..
والدمعُ في جوفِ الليالي والأيامى
النائحاتْ..
برقٌ تلألأ وانبلاجُ الضوءِ في صدرِ
الظلامْ..

وغداً سننشدُ (فوق هام السحب)
والراياتُ تخفقُ كالقلوبِ
اللهُ أكبرُ
هذه الأضواءُ ملحمةُ الأسودْ..
بالعزمِ والحزمِ الأبيّ
ورايةُ التوحيدِ تحرسُ مجدَهمْ
والعزُّ في الحدّ الجنوبي استقامْ..



شعر: أحمد إبراهيم الحربي
شاعر وأديب - جازان



دلالة العلمانية في التقليد الفلسفي السياسي

سمية رطبي

أستاذة فلسفة وباحثة في مجال العلوم الإنسانية

إن مفهوم العلمانية، الذي يحيل في معناه العام والشائع إلى الفصل بين المجال الديني والمجال السياسي، ينتمي إلى الفلسفة السياسية أكثر من انتمائه لأي حقل معرفي آخر، وهي الفلسفة التي تقر أن التنظيم المُفكر فيه، والمتعلق بالمدينة وشؤونها، لا يعود أصله إلى المراجع الدينية، بل يستمد خصوصيته وأسسه من ذاته نفسها؛ ونجد مرتع هذه الفكرة منبسطًا في القرن السابع عشر والثامن عشر، مع فلاسفة العقد الاجتماعي: فإنتاج الجسم السياسي لجماعة ما هو من اختصاص أفراد هذه الجماعة وحدها، ومدى قبولهم به وانسجامه مع أوضاعهم، ولا يخص أي جهة أخرى.

وعندما نقول هذا الكلام فنحن نفرق بشكل تلقائي بين ما للسياسة وما للدين، وقد وجدت الفكرة منسعها في فلسفة الأنوار مع ديدرو وكوندرسي وفولتير وألومبارت، والحق أن الفضل يعود لهؤلاء في صياغتها ومنحها حلتها الحديثة.

والقول بأن دلالة العلمانية، بما هي الفصل بين مجالين مختلفين، تعود للبواكر الأولى للفكر الإنساني الحديث، المقصود منه أنها راجعة للجهود التي بُذلت لتخليص الدين من هيمنة الكنسية إبان الإصلاح الديني مع مارتن لوتر وكلفن، ثم إلى تخليص السياسة والدولة من شراك الدين، وهي سيرورة بدأت شرارتها الأولى مع نيقولا مكيافيل، ثم مع طوماس هوبس والفلاسفة الذين حذو حذوه مع اختلاف أطروحاتهم.

إن هذه البواكر، هي التي ساهمت في انبثاق معنى الدولة وولادته، إنها الولادة التي عُدّت نقطة تحول أساسية في تاريخ الإنسانية، ولحظة محورية في بزوغها، فقد صاحب هذا التحول ثورة دينية كسرت التبعية التي راجت لسنوات طويلة، وهشمت كل أساس خارجي يمثل الجماعة البشرية.

فحركة الاصلاح الديني مع مارتن لوتر غيرت علاقة الإنسان بالله تغيرًا جذريًا، حيث أضحى مبدأ الوساطة الذي تغنت به الكنيسة طويلاً كلام لا معنى له، فلا أحد بوسعه منح الخلاص الإلهي للناس، ولا أن يشكل جسرًا رابطا بين أدعيتهم والاستجابة السماوية.

لم يكن مبدأ الفصل بين الطبيعة وما فوق الطبيعة ممكنًا لولا لوتر، وسيتم الاستفادة من هذا الفصل، في تنظيم عالم البشر، وتفسير الكون المادي، بعد مضي قرن من الزمان، ثم سيتم إدراك أن هناك دائرتين منفصلتين، كنا مرغمين على الجمع بينهما: الله ذا السلطة العليا، والعالم البشري المتواضع، سيتم الانتصار للعقل.

تبخرت النظرة السلبية اتجاه الانسان، لم يعد ذلك

المخلوق الآثم والعاجز، وأنه فريسة للشر، وأن قواه الضعيفة لا تكفيه لينقذ نفسه، إذ يحتاج إلى رحمة إلهية خفية تساعده وتهديه، فمع لوثر سيتم الاقرار بأنه لا وجود لشر مقدر ولا خلاص مضمون، فللمخلوقات حريتها في أن تختار طريقها، وتصنع نجاحها بنفسها، وتمتلك كل الوسائل لنجاتها بنفسها، هنا تَمنُّ لنا مبادئ التغير في عتبة العصر الحديث.

ومن جهة ثانية بدأت ثورة خفية في تحرير السياسة من قبضة الدين، ما غدا مهمًا ليس أسباب الخلاص وطرقه، بل ضرورات كسب السلطة وسبل الحفاظ عليها، وهذا ما حاول مكيافيلي أن يُبيّنه، ويحضرني في هذا الصدد جزء من مضمون وصيته للأمير، إذ حثه بأن يسعى لتعليم الناس الحرية ومسالكها، فهناك معنى خفي وراء هذا القول، فإذا كانوا أحرار استطاعوا التخلص من قيود الكنيسة واكراهها، ووصايتها عليهم.

لكن مبدأ الوساطة الذي سُعي إلى التخلص منه عبر شتّى الوسائل، دينيًا وسياسيًا واجتماعيًا، سيجد نفسه من جديد في مركز الثقل بحلة جديدة؛ فتعريف السلطة الجديد الذي غاب فيه التمسك بالعالم الآخر وبقوة إلهية خارجية، سيدفع بطرف آخر إلى البروز واحتلال نفس المكانة، وبنفس البشاعة، ونحن نتحدث عن أمير جديد للجسم السياسي، الذي تخلص من كل تبعية خارجية إكليريكية، وفَقد كل صلاته بنظام الكنيسة القديم، لكي يتربع هو على هذا العرش الجديد، وينفرد برفعة لا مثيل لها.

هنا ستصبح السياسة مرئية تنجلي كوساطة بين الأفراد، واللامرئي الديني، وتتميز بأحقية مؤسساتية في بنية الهيمنة المعروفة بكونها الأساس المحرك للدين.

ويمكن القول أن أول ظهور للدولة وبالتالي للسياسة، كان باعتبارها الخيط الرابط بين الأرض والسماء؛ أي الحكم المطلق المتجسد في الملكية، إن هذا التجسيد المادي للخارج الديني extériorité، داخل الفضاء العام الجمعي الإنساني تجاوزت تأثيراته تحويل الروابط الاجتماعية وذلك بإعادة تشكيلها حسب التراتبية، بل حولّت الدين بمحتواه ومضامينه أيضًا.

سنكون بصدد سلطة جديدة تسلك نفس المسار الذي تَمّ محاربته؛ أي سلطة مطلقة تنهي وتأمر وفق ما يبدو لها، باعتبارها الممثل الوحيد لله على الأرض، وهكذا ستضع دولة الحق الإلهي السيدة أُسُسُهاَ، باعتبارها السلطة الأعلى في الأرض، وأصبح الملك هو الوصي على تسير الشأن العام وليس رجل الدين، لم تحدث أي وثبة نوعية، بل كل ما في الأمر أنه ثم تبديل وسيط بآخر، أزحنا الوسيط الكنسي، لنضع موضعه الوسيط السياسي: "إن هذا الارتفاع التحكيمي هو الذي جعل هنري الرابع، الملك المطلق بمعنى لا سابق له. لقد نُصّب ملك الدولة، مع كل الغموض الملازم لهذا الاقتران".

تحرر الشأن العام من هيمنة الدين، لم يعد ثمة أمير كاثوليكي أم إصلاحي له الحق في تبني أو إخضاع لشيء مقدس مادام هذا الشيء مرتبط بالحياة الجمعية، فقد أصبحت المصالح السياسية تطغى على المصالح الدينية، وقد طَبقت الدول نظامها الصّارم لإيجاد التوازن بين قوى المجتمع، وغَدونا وجها لوجه أمام معيار جديد هو الدولنة L'étatisation، إذ كانت السلطة تحت الدين وبخدمته، وإذا بها تتجاوزه وتصبح فوقه.

أصبحت السيادة في هذا العالم مبنية على مدى تفوق الحاكم وشطارته، ودفاعه عن موقعه الواحد، وإذا نال هذه العظمى، فقد بات في مُكنَته أن يخضع الأديان لحُكمه، وأن يستفيد من مؤازرة الإله، وهنا يمكن القول أن مبدأ الوساطة أضحى مبدأ وهميًا، وليس فعليًا كما كان الأمر مع الكنيسة، فمعنى الشرعية أصبح مختلق من طرف قوة الحاكم لتوطيد سلطانه؛ بالرغم من الابقاء على الهالة الالهية من الخارج، إلا أن ذلك لا يشكل أي ثقل، فهناك فصل خفي وقطيعة لا مرئية بين ما في السماء وما في الأرض، فالحاكم يشغل وظيفة تنقله بعيدًا عن أي التقاء بين العالمين، فكل مَساعيه تتحدد في الحفاظ على الجسم السياسي، والاهتمام بنوع العلاقة التي تجمع الأفراد في ما بينهم داخل الدولة، ثم علاقة هذه الأخيرة بأنظمة الحكم الخارجية.

نجد الدولة قد وضعت مَراسيها واستقرت وسط المشهد الجماعي، مهتمة بالمصلحة العامة، وعيش الأفراد داخلها، يتوِدُها الملك السيد، كأنها أُولى المحاولات لخلق مجال إنساني جديد قد تكون له القدرة لأن يدبر أموره ويسود نفسه؛ أي له استعداد للاكتفاء الذاتي، كأنه يعمل على تفكيك السلطة القديمة الوسيطة.

ومع ذلك فنرى أن الفضل يعود لهذه الدولة السيدة ذات القانون الإلهي، في التغيير الذي يمس البنية الثلاثية من الله والملك والمجتمع، لم يعد متصلاً بالعالم الآخر بل بالتفاعلات الطارئة في محيطه، ومنافسته لمثليه، ويتمتع لوحده بسلطة ينضوي تحتها الكل، وبالتالي فالمجتمع السياسي في تعريفه هو المجتمع الذي يدير ظهره للتدبير الديني في شؤون الجماعة، وهذا من محاسن الثورة الحديثة.

فالتغير لم يكن جذريًا بل تدريجيًا، كأن الوضع القائم كان يقتضي هذا الانتقال البطيء والمتأني، لتأتي دورة أخرى تنهي هذا التغيير في الواقع السياسي.

وبالرغم من أن هذا الزي الغريب الذي ظهرت به الدولة يبدو مخالف للطبيعة، فقد كان من الصعب استساغ إبقاء التبعية الدينية في ظل وجود سيادة سياسية، كأننا نُحرمُ على الآخر التبعية، ونسقطه لأنه تبناها، في المقابل نرتمي نحن في أحضانها مع سيادة مطلقة على عالم الدنيا، كأن هناك امتزاجًا واختلاطًا خفيًا بين الديني القديم، والسياسي الجديد؛ وكأن هناك رغبة جامحة في أن يستمر النظام الديني، وأن يمكث في هاته الهياكل الجديدة للسياسي، وبالمقابل يأبى هذا الجديد أن يواصل تطوره، دون هذا الذي هو سائر إلى الزوال والفناء، وفي نفس الوقت الذي يَجِدّ ويكِدّ النظام التقليدي في كبح ازدهار هذا الجديد، فهو يعمل دون أن يدري في أن يغير ذاته نفسها نحوه، كأنه لا يعترف لنفسه برغبته الشديدة في أن يصير على عكس ما كان، فهو يشتهي أن تسري في أعقابه مياه الصيرورة والتجديد.

كأن هناك عرفًا فطريًا في النظم السياسية، وهو اقناع نفسها بحاجتها الملحة للتبعية الخارجية، وبالمباركة السماوية، حتى وإن برزت في شكلها الظاهري حرة تمامًا، أو سعت للتخلص من الولاء الديني، فهي معادلة شائكة بالرغم من أنها غير منطقية، فكانوا يقبلونها ويعملون بمقتضاها ومفادها أن: "تتدرج السلطة في خدمة المجتمع السفلي، في جسم السلطة المنبثقة من الأعلى" وكان لابد من انتظار الثورات الحديثة، لتفك هذا الصلة الغريبة.

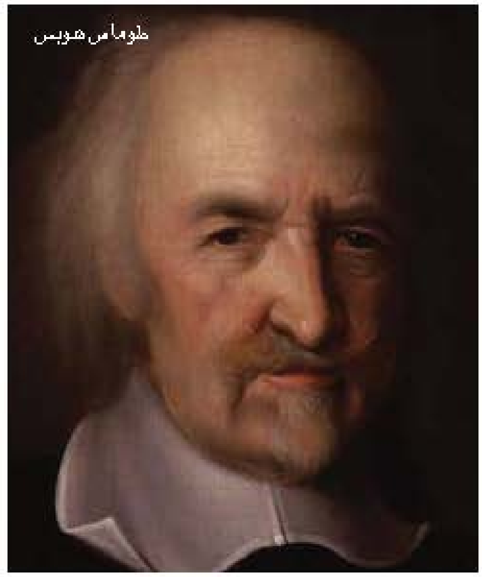
ويشير مارسيل غوشي هنا إلى فكرة طريفة، فحتى التخلص من شكل هذا النظام، والقضاء على الملكية وكل الينابيع التي تحتمي بها، نحتاج لمدة زمنية طويلة حتى نصفي حسابنا مع السحر الفاتن الذي يمارسه علينا الدين، وأن نبدأ تفكيرنا وفق دلالات ومعاني بسيطة وغير مبتذلة، في دولتنا الأرضية يقول: "ستبقى دولة الواحد، والواحد في الدولة ومن خلالها، صورًا تحمل انجذابًا لا يقاوم، حتى بعد أن فقد الله نفسه هيبته بفترة طويلة."

إنه وهم لا نستطيع التخلص منه، دون أن نتخلص مما يشكل هويتنا الحميمية، فالسلطة السياسية في المغرب الآن على سبيل المثال - بالرغم من أنه مثال بعيد بعض الشيء - تدمج في إدارتها بين دكتاتورية الغالبية الحاكمة، التي تسود بنظرتها الأحادية الخاصة، ومبدأ الشرعية الدينية، الذي يعطيها وجودها الفعلي، ولا يحق لأي كان أن يناقشه، ومن جهة ثالثة ديموقراطية تبين زيف ادعائها ومدى محدودية قدرتها كل يوم.

إن التشابك الذي تحدثنا عنه في معادلة غير معقولة، بين الدين والعقل، والسلطة المجردة، وتشخيص للسلطة، سيفجر مجموعة من التناقضات تنتهي بفشل ذريع لنمط هذا الحكم المتمثل في الملك الذي يحكم بمقتضى الحق الإلهي، فشلت في انجلترا على يد آل استورت الذين لم يستطيعوا تدعيم صرحها، وقد توجت بثورة سنة 1688 لكي يتم الفصل بين البرلمان والملك، كما ستفشل في فرنسا تحت يد المد الثوري، الذي سينهي نظام الملكية، ويجعل السلطة متمثلة في يد الجميع.

طوماس هوبس

سيأتي هوبس ليحاول إنقاذ ما انهار وما هو مستمر في الانهيار، انطلاقًا من كتابه "التنين" Léviathan، إذ سيصب نظام السلطة كله في قالب ملائم يجمع بين الشكل الاستبدادي الذي عرفته السلطة، تحت ظلال دولة الحق الإلهي السيدة، وبين حرية الأفراد ومساواتهم، التي تجد تمظهرها في العقد الاجتماعي، وكأنه يعيد إيجاد شرعية جديدة لهذا الاستبداد القديم، فلم تعد الشرعية متأتية من الله، بل من إرادة الأفراد أنفسهم، الذين سلموها لرجل له سلطة قاهرة عليهم، فهو وحده ينهي نزاعاتهم وحروبهم، ويحكم في ما بينهم، ويرد بطش بعضهم عن بعض، لما في ميولهم الغريزية من وحشية وعدوان، وكأن صاحبنا سئم من الحروب الدينية والمشدات السياسية في بلده، وأن يكون الملك بالمواصفات التي رسم في كتابه، فهو وحده يستطيع أن يرد للناس أمنهم، ويحافظ على السلم في مدنهم.



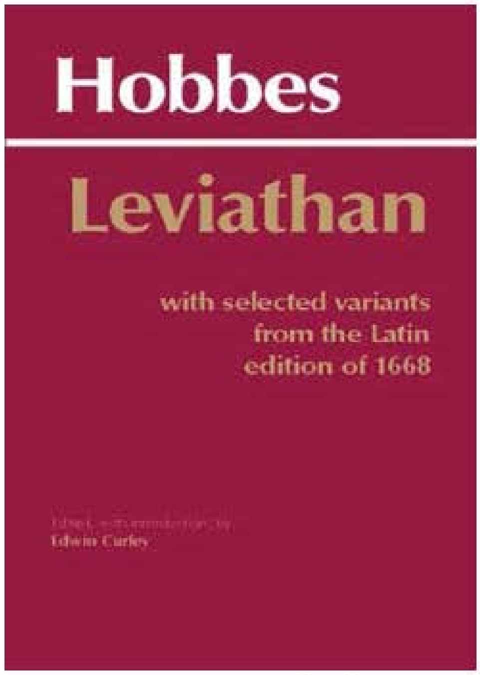
لم يعد هناك من معنى لقوانين موضوعة ولا لشرائع منزلة، أمام إرادة الأفراد المتساوين في التنازل على حريتهم الطبيعية المدمرة، والانخراط في عقد يبرمونه هم أنفسهم بحريتهم الخاصة، ويضمنون فيه كل ما قد يحفظ وجودهم وينظم حياتهم، لكن وجب أن يسلموه لحاكم يختارونه هم أنفسهم أيضًا بمواصفات تأهله لأن يتولى هذه المهمة.

إن هذا الجهد الذي قام به هوبس، لم يخرج من إطار الدفاع عن المَلكية، والمَلكية لا يمكن أن تقوم إلا على طراز النموذج القديم، يظل للملك حاشيته وأساقفته وذويه وممثليه، وأن نُجَرِّده من كل سلطة إلا ما وكل به من طرف جميع الأفراد، فإن هذا التصور لم يخرج من تشخيصه الذاتي، فبالرغم من أن الجسم السياسي الذي دعا إليه يقوم على أساس الأفراد الممثلين، فإن هؤلاء سيسلمون السلطة لسيد ينوب عنهم، وبالتالي سيسلمون بالتبعية للسلطة الإلهية، يقول مارسيل غوشي: "في الطاعة الواجبة للسيد الدنيوي، يكون الخضوع للإله، بالرغم من الوجود الملازم لفعل تأسيس الجسم السياسي."

وستتحرر هذه الصيغة التعاقدية من طابع الاستبدادية التي طوقها بها هوبس مع كل من جون لوك الذي سيصبها في قالب ليبرالي، ومع جون جاك روسو الذي سيعطيها بعد ديموقراطي.

والحق أن هذه الحالة الاستبدادية التي وضعها هوبس بناء على العقد الاجتماعي، ستظل تجوب وتحوم على طابع الحكم، بالرغم من كل المحاولات التي بُذلت للقضاء عليها، والخروج من الإطار الصارم الذي وُجدت فيه، وستبقى عائقًا تتعثر على أعتابه حتى عندما أعطى روسو هذه السيادة للأفراد فلا يمكن أن يكتمل معناها إلا في منحها لسيد معين.

وقيمة هوبس تكمن في الأداة والإطار النظري الذي وفره؛ أي الذي يتجلى في فكرة العقد الاجتماعي، التي سيعمل بها فلاسفة كثر من بعده، فكان تقليد الفكر الفلسفي السياسي اللاحق بحاجة ضرورية لهذا السند التعاقدي حتى يقيم صرح فكره، كما كان له دور جبار في فك عقال الدولة من



كتاب "لفتنين" Léviathan لطوماس هوبس

شراك الكنيسة، محرر عالم الدنيا من طيف العالم الآخر.

سيكون له دور أولي في مقارعة الكنيسة التي لم تكن قد سلمت بأمر الواقع، وسلمت بالمذهب البروتستانتي، ولم تكن موضوعات التسامح قد نضجت بعد في أوروبا، وسيستمر الجدل الحامي مع البابوية، إلى حدود في القرن السابع عشر بعد أطروحة جون لوك في التسامح.

طوماس هوبس الذي كان بروتستانتي، ويدافع عن حق الدولة في احتوائها للشأن الديني، وبسط سلطانها عليه، كان من الطبيعي أن ينتصر للدولة في مقابل تشدد الكنيسة، فقد كان يحاول إرساء علاقة جديدة بين الإيمان كمجال خاص، وأمور السياسة كمجال عام.

فقد حاول جاهدًا أن يبطل مزاعم الكنيسة الكاثوليكية، إذ يرى أن ملكوت الله سيكون في العالم الآخر، وأن المسيح نفسه أشار إلى ذلك إذ قال أن مملكتي ليست في هذا العالم، وبالتالي ماذا سيتبع رجال الكنيسة في هذا العالم إذ إذا كان ملكوت الله لن يتحقق إلا بعد القيامة؟.

إذا كان يسوع لا يملك سلطة سياسية، فبأي حق يدّعي الجسم الكهنوتي أنه يملك تلك السلطة، لا حق لأولئك الذين يدّعون أنهم نُوّاب المسيح في التدخل بالشأن الأرضي، ذاك أن مسيحهم نفسه لا يملك سلطانًا سياسيًا على الناس، يطل عليهم أن يملكوا سلطة كيف ما كان نوعها، إلا إذا كان ملكًا، وهذا الملك إذا حكم ليس بصفته نائبًا للمسيح، بل باعتباره سلطانًا لسلطة السياسية. هنا البوادر الأولى للفصل بين المجال الديني والمجال الدنيوي.

ليس لرجال الدين المسيحين من وظيفة يقومون بها في ما يتعلق بعالم الناس الواقعي، فوظيفتهم تقتصر في حث الناس على الإيمان بالمسيح، وهذا لا يعني إكراههم، فالإيمان لا صلة له بالإكراه، بل هو متعلق باعتقاد الناس، كما أن هؤلاء لا يحق لهم بأي وجه كان أن يمارسوا مهمة العقاب، لأن العقاب كإكراه قسري هو فعل سياسي تمارسه سلطة الدولة لتحمي قوانينها من الانتهاك، والحال أن الإيمان لا يبنى على هذه الشاكلة.

إن هذه المزاعم التي كانت تتذرع بها الكنيسة لبسط سلطتها تكسرت مع حركة الاصلاح الديني، حيث انقسمت المسيحية إلى مذهبين وبطل على البابا أن يكون وليًا للمسيح، بعدما كان يدعي أنه عُين من طرف بطرس الرسول، وهذا كُلف من قبل اليسوع، وهكذا تتوطد الخلافة والتبعية للبابا.

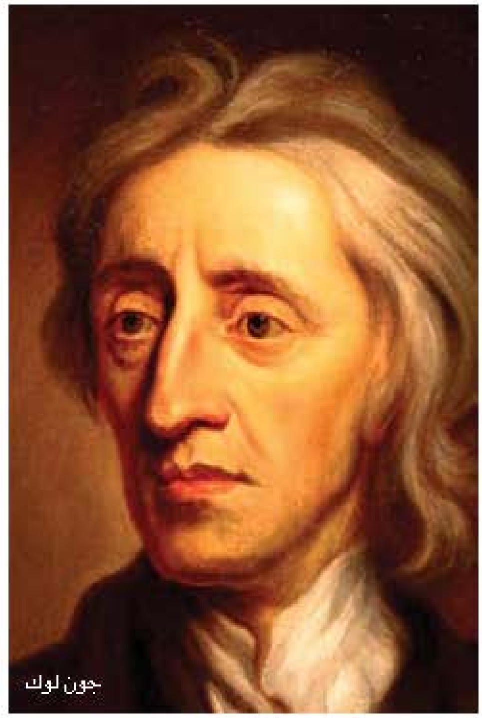
كنسيًا ودينيًا ليس لك الحق في ممارسة أي دور دنيوي، تفي الوصاية الإيمانية على المؤمنين في الكنيسة، فدورها لا يتجاوز التبشير والتعريف بالمسيح، والحدث على القيم الأخلاقية، دون أن تتدخل في الإيمان الخاص، فتكفر وتهرطق، هذا المفهوم الخاطئ للكنيسة في أنها تحدد نوع الإيمان، هو الذي قاد المسيحية في مسلسل متتالي من الانشقاقات، لأن الإيمان ليس قابلاً لأن يُعلم في نموذج معين على الجميع أن يقتضي به، فهو مسألة وجدانية، لا يستطيع أحد أن يُكفر أحد آخر، إنه لا وجود لقانون محدد للإيمان.

لقد جرّد هوبس المسيح وحواريه والباباوات من السلطة السياسية، وجردهم من سلطة التدخل في إيمان الناس، وتبقى قيمة تعاليم الدين كلها قيمة إرشادية أخلاقية تقوية ولا شيء آخر، كما أن المسيحية لم تُضف قوانين جديدة إلى الشرائع القديمة التي وجدت سلفًا، حسب هوبس لا الباباوات ولا رسل ولا المسيح لهم قوانين، بل كان المسيح نفسه يأمر بالخضوع للسلطة السياسية الرومانية آنذاك، ويقول أن الخضوع لهذه القوانين واجب مقدس، للحفاظ على تماسك الجماعة وانسجامها.

حتى أن المجمع الرسولي concile des apôtres الذي هو أول مجمع في تاريخ المسيحية، وهو الذي تقررت وفقه تعاليمها وإرشاداتها، لم يستطع أن يُقدم أكثر من نصائح إرشادية للمسيحين، فعمل القرارات الكنسية في البداية أن تلتزم بمبدأ السلم الاجتماعي، لذلك يجب أن تكون بموافقة الدولة، ولم تكن لها أدنى سلطة سياسية، فحتى الإذن باجتماعها، يأتي من سلطة أخرى، ولنفرض أن دائرة الإرشادات والمبادئ الأخلاقية استطاعت ان تتحول إلى قانون، فإنه لا يحق لأحد في تحويلها إلا الملوك، أو الجمعيات العمومية ذات سيادة في الدولة، وبالتالي لا يمكن للدين أن ينتقل من جانب الايمان إلى قوة مادية، إلا إذا تبنته السلطة السياسية . هذا سيحدث في ما بعد في انجلترا.

جون لوك

فيرى مارسيل غوشي أن جون لوك أول من سيعبر عن مبدأ الفصل بين الدائرة البشرية والدائرة الإلهية، حتى على المستوى المعرفي فلا توجد أي أفكار فطرية إلهية لدينا عند الولادة، كما ادعى ذلك ديكارت، فكل ما نتعلمه عائد إلى تجربتنا مع العالم والمحيط، وهذا يعطينا وجهة نظر سياسية تكمن في وجود علاقة خارجية بين الفرد والله، وهذه العلاقة لا تحول دون وجود تبعية له، وعندما تتحدث عن العقد الاجتماعي عند لوك، فالأفراد لا ترمي من ورائه مقاومة الخضوع للإله، لأنه لا يوجد نوع من هذا الخضوع بين الاثنين إلا في ما تعلق بوعيهم الفردي اتجاه هذا الخالق.


جون لوك

بل هو عقد يربط بين حرياتهم المتنافرة.

لقد ساهم لوك في إبعاد السلطة المطلقة، معتبرًا أن نمط الحكم الذي يجمع بين الناس، لا يتكأ على إذن ولا سند إلهي، فلا توجد أي قيادة إلهية في الشأن السياسي للأفراد، إلا في ما تعلق بعقولهم الخاصة.

من هنا تأتي حرية التسامح الديني: فالبشر لديهم كامل الحرية في ما بينهم، لأن سلطتهم التمثيلية محدودة، مادام كل منهم يطيع الله بالطريقة التي تلائمه، والسلطة التمثيلية التي تحدث عنها لوك تتمظهر في مدى قدرتها على حماية الملكيات الخاصة، وأن تتلاءم مع ما يرغبون فيه وفق تطبيقها للقوانين وهنا يكمن دورها الأساسي.

فالشؤون الدينية هي أمور خاصة بشكل قطعي، لا يحق لأي محاولة للتأثير الخارجي أن تمس ما هو خاص بالأفراد، والأمر لا يقتصر على الدين في معناه التاريخي والاجتماعي، بل هو يتعلق بمجال الاعتقاد الشاسع برمته، وجب الفهم تبعا لذلك أن السياسة بدورها ليس من حقها أن تفرض أي دين مدني على حساب آخر.

فجون لوك، عاصر التطاحنات الدامية الدينية التي بصمت تاريخ انجلترا: عندما كانت الدولة تتبنى دين معين كانت تتصدى لاضطهاد بقية الأديان الأخرى، تعذيبًا وقتلاً وتضييقًا، وبالرغم من الموقف السلبي الذي تبناه لوك في البداية، عن مسألة التسامح مع باقي المعتقدات، إلا أن موقفه سيتغير بعدها، ليرسم لنا رسالة بديعة في التسامح، تبدو أكثر منطقية وقبولاً نظرًا للظرفية الحرجة التي شهدها، والحق أنها ظرفية لازلنا نعيشها اليوم من حالات التعصب والتضيق للجماعات الدينية المختلفة.

إذ كان الدين ضروري لنمط العيش الاجتماعي، كما السياسة ضرورية لتنظيم الممارسات والأنشطة اليومية للأفراد، فليس من الضرورة أن يتدخل أحدهما في الآخر لأن هذا غير الضروري، ولا يعود بالمصلحة على الخير العام.

ويؤكد جون لوك أن التسامح مع الآخرين الذين يدينون دين آخر هو أمر لا يضر أي فئة من الفئات الدينية، كما أنه لا يتعارض مع إرشادات الإنجيل ولا مع مبادئ العقل الكونية. وفي المقابل أن التعصب يخل بالمبادئ المسيحية، كما يخل بالقوانين العامة للدولة، فلا أحد يملك الحق ولا المشروعية في أن يفرض على الآخرين أشياء تخصه.

المشكل الذي واجه لوك هو العثور على الكيفية التي تخرجنا من هذا النفق الضيق الذي فرضته الدولة الانجليزية، منذ عهد هنري الثامن عشر، والذي انقلب على الكنيسة الرومانية، وأخضع كنائس بلاده تحت حكم سلطة الدولة، وبالتالي ترسيخ هذا التقليد بعده: أي انضواء أمور الدين تحت لواء قوانين الدولة وإملاءاتها، وقد تبين من خلال توالي الملوك على الشأن السياسي، أن الدين الرسمي للكنيسة عائد إلى الأهواء الشخصية للملوك كما عائد إلى إيمانهم الخاص.

والطريقة الأصح في رأى جون لوك للخروج من هذه المعضلة، هي ضرورة الفصل بين سلطة الحاكم المدني، وسلطة الكنيسة، وتحديد أدوارهما في المسائل الخاصة بهما، والتعريف الذي قد تعطيه لسلطة كل واحد منهما، تساعد بشكل كبير تقبل قضية الفصل: فإذا كانت الدولة جماعة من الناس تكونت لهدف المحافظة على الخيرات المدنية، فمن الواجب على رئيسها أن يُعنى بمراقبة القوانين التي تساهم في إنماء هذه الخيرات والمحافظة عليها من كل مخترق، أو الذي لا يحترمها.

وإذا كان الأمر هكذا فإن رعاية النفوس، وضمان الحياة الأخروية للأفراد، لا يدخل في مهام هذا الحاكم، لأن الله لم يُوكل له بهذه المهمة، وبالتالي فلا يحق له أن يكره الآخرين على اعتناق الدين الذي يؤمن به، كما أن مجال الإيمان لا يقوم على مسألة الاكراه شأن السلطة المدنية، بل قائم على مشيئة الأفراد أنفسهم.

وفي المقابل فإن الكنيسة تتألف من جماعة من المؤمنين الذي انضموا بإرادتهم لعبادة الله بالطريقة التي تبدو لهم مناسبة: لأن انتماء المرء إلى كنيسة أو جهة دينية، ليس بحكم الطبيعة، بل الدين تكتسبه ولا ترثه، فللأفراد كامل حريتها في تبني دينها، وإذا ما أصدر جرم على أحد، فلا يجب أن يتخطى حدوده الدينية، للحرم من الخيرات المدنية، أو حق الانتساب إلى الدولة.

وبالجملة الشأن الديني يختلف كليًا عن الشأن السياسي، لهذا فلا يحق لأحدهما التدخل في الآخر، ووجب أن يسود التسامح بين الأديان المتعددة داخل الدولة، التي يجب عليها أن تكون محايدة، وتضمن العيش الهانئ لكل مواطنيها، وهنا تكمن جذور العلمانية: من حيث هي فصل بين الكنيسة والدولة.

بالرغم من أن لوك لم يتسامح مع الملحدين والخارجين عن الدين فهو قد أسدى خدمة جليلة النفع، ولم يكن استثنائه لهتين الفئتين أكثر خطرًا وتعصبًا، مقارنة مع دعوته للتسامح داخل الديانة المسيحية، وأعتقد أن هذا الأمر عائد إلى أمر بسيط ذا وجهين مختلفين، الأول هو أن طبيعة العصر الذي عاش فيه لوك كانت متشددة ومرتبطة أكثر بالمسائل الدينية، ولو أنه تسامح مع الملحدين، لنال سخطًا أكثر من السخط الذي ناله، خاصة من لدن رجال الدين المتشددين، بغض النظر عن وقعها وسرعة انتشارها، ولمّا كانت الرسالة أكثر مقبولية حينذاك، ثم أن هذه الفئة كانت في الأصل قلة مقارنة مع الديانات والمذاهب المختلفة. إذا ما استثنينا من يُعتنون بالهرطقة والكفر لأمور جزئية في دين معين سواء المسيحية أو غيرها وهذا أمر شائع إلى اليوم فئة تكفر فئة أخرى ما لشيء سوى في اختلاف بعض الجزئيات. فقد كانت الحاجة للتسامح بين الديانات، وبعدها سَتعبد الطريق أمام التسامح الكوني الانساني، الذي لا يأخذ في حساباته الاعتبارات الدينية الضيقة.

ومن ثمة فإننا عندما نتحدث عن مفهوم العلمانية، فوجب أن نستحضر الأسس النظرية والتاريخية التي أخرجته إلى الوجود، وأن نأخذ بعين الاعتبار أنه لم ينبجس هكذا فجأة من فراغ.

المصادر:

1) Les Notions Philosophique, dictionnaire 1, Encyclopédie philosophique universelle.Puf.p.1433.
2) Marcel Gauchet . La condition politique, tel Gallimard, 2005.p. 16.
3) مارسيل غوشيه: نشأة الديموقراطية، الجزء الأول الثورة الحديثة، ص 54.
4) نفس المصدر، ص، 87.
5) نفس المصدر، ص، 86.
6) Marcel Ghauchet , condition politique.p.p.16.17.
7) مارسيل غوشيه: نشأة الديموقراطية، الجزء الأول الثورة الحديثة، ص 55.
8) نفس المصدر، ص 56.
9) نفس المصدر، ص 59.
10) نفس المصدر، ص 63.
11) نفس المصدر، ص، 56.
12) نفس المصدر.
13) نفس المصدر، ص، 67،68.
14) نفس المصدر، ص، 75.
15) Thomas Hobbes, Léviathan, traduction, Gérard Mairet, folio essais , p.685.
16) ibid.p.701.
17) ibid.p.702.
18) ibid.p.734.
19) ibid.p.738.
20) مارسيل غوشيه: نشأة الديموقراطية، الجزء الأول الثورة الحديثة، ص،78.
21) نفس المصدر، ص، 79.
22) Les Notions Philosophique ,p 1431 .
23) جون لوك: رسالة في التسامح: ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار الغرب الإسلامي، ط، الأولى، بيروت- لبنان، 2011، ص، 51.
24) نفس المصدر، ص، 52.
25) نفس المصدر، ص، 53.
26) نفس المصدر، ص، 57.



أبو حيان التوحيدي بين الإيمان والإلحاد



د. عاصم زاهي مفلح العطروز

أستاذ مساعد في النقد الأدبي

الأردن

وعين الرضى عن كل عيب كليلة
ولكن عين السخط تبدي المساويا

ولئن كانت هذه هذه الحكمة تصدق على عوام الناس، بل على معظمهم، بل على جلهم، فإنه ينبغي أن يستثنى منهم العالم الناقد المدقق البصير الخبير؛ فهذا ينبغي أن يكون ثبتًا صدوقًا ثقة في كل ما يكتب أو يروي، فلا تحكمه الأهواء الشخصية، ولا توجهه الاختلافات المذهبية، أو العصبيات القومية، ولكن الدارس المتعمق والباحث المستقصي في كتب التراجم، والطبقات، وسير الرجال يلفي كثيرين من أصحابها وقد أحلوا من أحبوا مكانًا عليًا، وانحطوا بمن اختلفوا معه مذهبًا أو فكرًا أو رأيًا أو سيرة مهوى سفليًا.

ولئن كان هذا من أنكر وأعيب ما يتصف به العالم فإن الأكثر عيبًا والأشد نكرًا أن يأتي من بعده، فيتلقف ما كتب ويتبناه ويردده، إن صدقًا، وإن كذبًا، دون تحر، وتدقيق، ومقاربة وموازنة، وتمحيص وإعمال فكر.

وكان الواجب أن يحكم على من يراد الحكم عليه من أفكاره ومقولاته، و ليس مما كتب عنه الأخرون، مهما كان هؤلاء الأخرون، وكانت مكانتهم ومنزلتهم، فمن الخطأ بل والخطل أن نظل نتلمس عقائد علمائنا ومفكرينا ومذاهبهم، فيما كتبه عنهم القدماء، لا من الفكر الذي أودعه هؤلاء العلماء و المفكرون في مصنفاتهم.

وأبو حيان التوحيدي واحد من هؤلاء العلماء الأعلام الذين تباينت فيهم الأقوال وتضاربت الآراء تباينها في تاريخ ميلاده، ووفاته، وتضاربها في مكان نشأته.

وسأعرض في هذا التحقيق المقتضب ما قيل عنه وفيه، مما يخص الموضوع، ثم أقابل بين الأقوال، وأوازن بين الآراء؛ لتستبين حقيقة الرجل وما أراه فيه، فقد ذكر السبكي إتهام ابن فارس له بالكذب، وقلة الدين والورع والقدح في الشريعة، والقول بالتعطيل[1].

كما ذكر السيوطي قول ابن الجوزي فيه : "زنادقة الإسلام ثلاثة: ابن الراوندي، التوحيدي، أبو العلاء المعري، و أشرهم على الإسلام التوحيدي؛ لأنهما صرحا، وهو مجمج ولم يصرح"[2].

وقال فيه الذهبي: "كان سيء العقيدة، كذّابًا، قليل الدين والورع عن القذف والمجاهدة –وأراها المجاهرة– بالبهتان، والقدح في الشريعة". وقد ذكر محمد عُماره في كتابه: (أبو حيان التوحيدي بين الزندقة والإبداع) قول محمد باقر الموسوي الخوانساري فيه: "كان التوحيدي كذابًا قليل الورع"[3].

هذا ما قاله هؤلاء فيه، وفي مقابله قال ابن النجار محب الدين أبو عبدالله "كان أبو حيان فاضلاً لغويًا نحويًا شاعرًا، له مصنفات حسنة، وكان فقيرًا صابرًا متدينًا حسن العقيدة. كما أثنى عليه ياقوت الحموي؛ حيث قال: "إنه شيخ الصوفية، وفيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام، ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء..." [4].

وقال السبكي فيه: "ولم يثبت عندي الآن من حال أبي حيان ما يوجب الوقيعة فيه، ووقفت على كثير من كلامه، فلم أجد فيه إلا ما يدل على أنه كان قوي النفس، مزدريًا بأهل عصره؛ ولا يوجب هذا القدر أن ينال منه هذا النيل"[5].

تلكم كانت آراء المتقدمين في أبي حيان التوحيدي، ونراها قد ترددت بين سوء الاعتقاد والضلال، والزندقة والإلحاد، والتدين، وحسن العقيدة، والتصوف، مرورا بالفلسفة، وعلوم الكلام والاعتزال، وانتقلت إلى مؤلفات المعاصرين الذين غاب عن أكثرهم المنهج الذي يفسر هذه المتناقضات في ضوء الدافع المذهبي لكل من ترجم له أو كتب عنه؛ فابن فارس الذي اتهم التوحيدي في عقيدته كان مساكنًا له في مدينة الري، وكان أستاذا للصاحب ابن عباد الذي وقف التوحيدي على مكانة الناسخ الوراق، التي كان التوحيدي يسميها (مهنة الشؤم)، وانتهت بفراره من وعيد ابن عباد وهجائه له هجاء مقذعاً، أشرك فيه معه ابن العميد، ووضع فيهما كتابه (مثالب الوزيرين).

وكان ابن الجوزي حنبليًا من أهل الأثر الذين يضيقون بأهل الرأي ذرعا، وكان التوحيدي ممن امتلأت مصنفاتهم بآراء الفلاسفة والمناطقة، على مذهب أرسطو، وإخوان الصفا. ومثل ابن الجوزي كان الحافظ الذهبي، رغم أنه كان شافعيًا في علم الفروع.

وتفضيل التوحيدي أبا بكر الصديق على علي ابن أبي طالب -رضي الله عنهما- هو ما دفع الخوانساري الشيعي إلى رميه بما رماه به.

أما الذين دفعوا عن التوحيدي اتهامات الحنابلة وأهل الأثر والمحدثين، فمنهم ابن النجار الذي كان شافعي المذهب، كالتوحيدي، ولم يكن طرفًا في صراعات المتكلمين، فهو مؤرخ أقرب إلى أهل الرأي. ومنهم السبكي، وقد كان شافعيًا كذلك، ولم يسلم هو نفسه من اتهام شيوخ عصره له في عقيدته.

وأما ياقوت الحموي فقد جمعه بالتوحيدي قول: "إن المصائب يجمعن المصابينا"؛ فكلاهما لم يكن صاحب حسب ولا نسب؛ فقد كان ياقوت عبدًا رقيقًا أعتقه سيده، وكان التوحيدي من غمار الناس، وكان كلاهما يعيش بحرفة الوراقة ونسخ المخطوطات، كما كانا من أهل الجمع والرواية، والأفكار، والأخبار.

وممن دافع عن التوحيدي، ورد كل ما اتهم به من المحدثين محمد عمارة في كتابه (أبو حيان التوحيدي بين الزندقة والإبداع). ولقد كنت قد نوهت أنفًا بأن الحكم على العلماء والمفكرين ينبغي أن يكون مما قالوا، وصنفوا، لا ما قيل فيهم، أو كتب عنهم... فهل كان أبو حيان ملحدًا؟.

لقد قرأتُ ما وقع تحت يدي من كتب التوحيدي، وفي مكتبتي كتابه الإمتاع والمؤانسة. ولقد تبين لي بأن أبا حيان كان جامعًا للروايات، والأفكار، والشواهد، والمأثورات، وأنه كان يضيف عليها ويستنبط، ويسوغ صياغة تميزه عن غيره من الرواة، وأنه كان دقيقًا أمينًا في نسبة الروايات والمأثورات والأفكار إلى أصحابها، مميزاً لها عما كان له من إضافات واستنباطات. فهل كان في كل إضافاته واستنباطاته ملحدًا؟.

إن ما وقفت عليه مما أضاف و استنبط ينفي هذا الاتهام قطعيًا، ويقينًا؛ فالرجل مؤمن شديد الإيمان بالله سبحانه وتعالى، وهو لا يقف عند الإيمان به، ولا عند البرهنة على وجوده ولا على إبداعه في هذا الوجود، وإنما هو ينبه على حدود العقل ومحدوديته في العلم الإلهي، والدين عنده -الذي هو تكليف إلهي- هو الأساس والدعامة في الخُلق، وفي سائر ميادين العمران، بالدنيا والآخرة جميعًا.

ولقد كان الهمّ بالدار الآخرة عنده أهم وأولى من الهم في الدنيا؛ لأن الآخرة هي المعاد والمآب ودار الخلود؛ فهي خير وأبقى[6]. ولقد كان متعلقًا بحبال الدين؛ طلبًا للنجاة يوم الدين؛ فهو يتضرع إلى الله قائلاً: "جعلنا الله عز وجل يوم الفزع الأكبر في زمرة رسوله صلى الله عليه وسلم، كما جعلنا من أمته، ورزقنا شفاعته، كما ألهمنا طاعته بمنه وجوده[7]. ولقد كان آخر قوله قبل وفاته: "إنما أُقدم على رب غفور".

وبعد فهل بعد هذا من مجال للقول بأن الرجل كان ملحدًا زنديقًا، فضلاً عن أن يكون شر زنادقة الإسلام؟! إنّني أرى أن الذين ألصقوا للتوحيدي تهمة الإلحاد والزندقة فريقان: فريق كان دافعه ما ذكرتُ من التعصب المذهبي، وضيق الأفق بالرأي الحرّ. وآخر لم يحسن قراءة ما كتبه التوحيدي؛ غفلة منه، فقد توهم أن ما أورده الرجل في مؤلفاته من عبارات الإلحاد ونحوه على ألسنة من كتب عنهم أنها له، نطق به لسانه الذي هو ترجمان قلبه، ووعى غيرهم هذه العبارات؛ وعلم علمًا يقينًا أنها ليست له، وإنما هي لغيره ممن نقل كلامهم، ولكنهم ألصقوها به لحاجة في أنفسهم.

وممن دافع عن التوحيدي، ورد كل ما اتهم به من المحدثين محمد عمارة في كتابه (أبو حيان التوحيدي بين الزندقة والإبداع). ولقد كنت قد نوهت أنفًا بأن الحكم على العلماء والمفكرين ينبغي أن يكون مما قالوا، وصنفوا، لا ما قيل فيهم، أو كتب عنهم... فهل كان أبو حيان ملحدًا؟.

الهوامش

1 - السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق: محمد الطناحي، وعبد الفتاح الحلوم، القاهرة، 1993م، 5/287.

2 - السيوطي، جلال الدين: بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، ط2، 1979م، 2/191.

3 - ينظر: محمد عُمارة: أبو حيان التوحيدي بين الزندقة والإبداع، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 2005، ص: 6.

4 - ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط2،، 1995، 15/380.

5 - السيوطي، جلال الدين: 2/192.

6 - ينظر: التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر ، بيروت، ط1، 1988: 1/369.

7 - ينظر: التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر: 1/369.

قائمة المصادر والمراجع

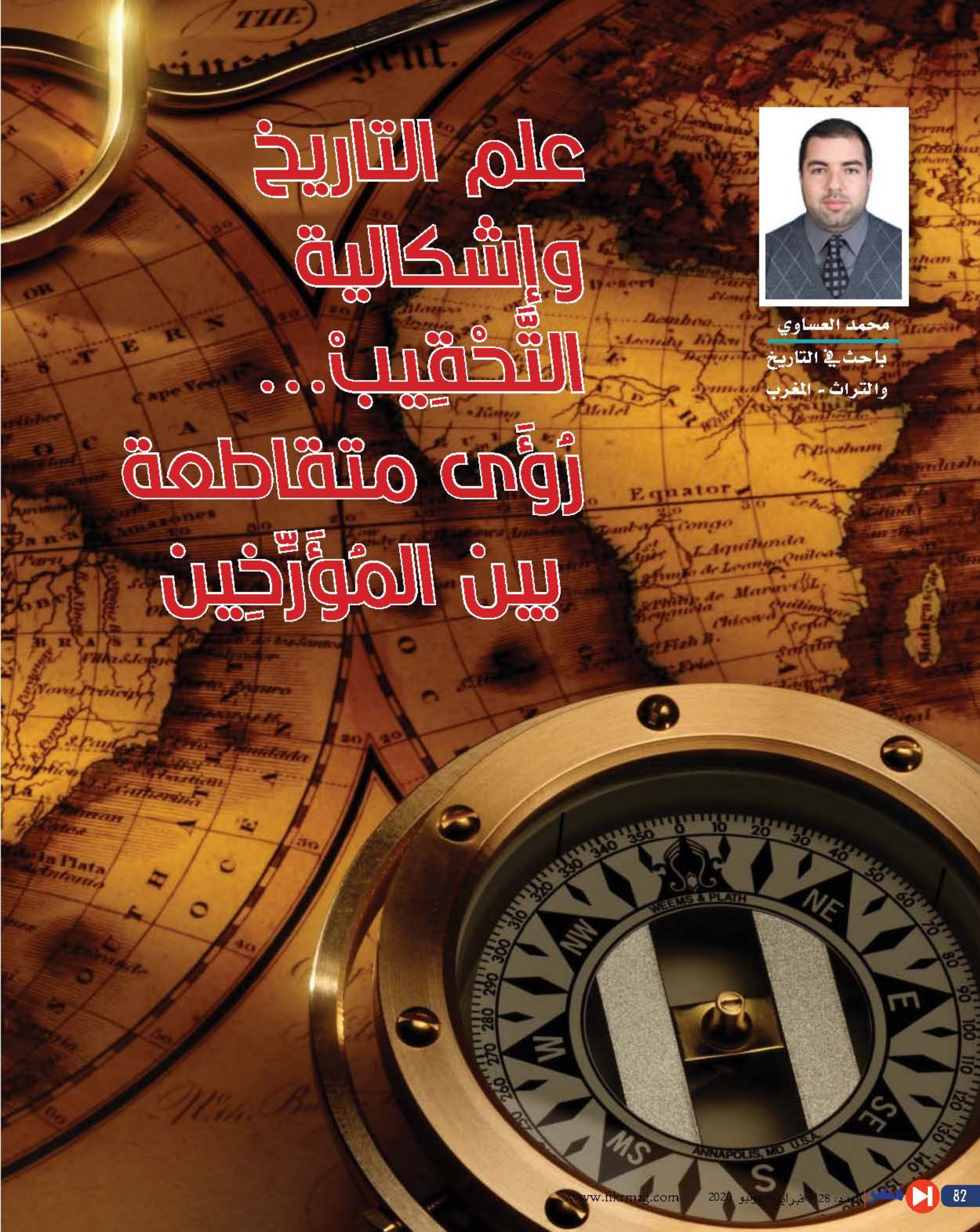
1 - التوحيدي، أبو حيان: البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر ، بيروت، ط1، 1988.

2 - السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق: محمد الطناحي، وعبد الفتاح الحلوم، القاهرة، 1993م.

3 - السيوطي، جلال الدين: بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، ط2، 1979م.

4 - محمد عُمارة: أبو حيان التوحيدي بين الزندقة والإبداع، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 2005.

5 - ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط2،، 1995.



علم التاريخ وإشكالية التَّحْقِيبْ... رُؤَى متقاطعة بين المُؤَرِّخِين

محمد العساوي

باحث في التاريخ والتراث - المغرب

تقديم:

لا شك أن علم التاريخ هو من أجل العلوم وأعظمها، وهو العلم الذي حاز على اهتمام الكثير من العلماء والمفكرين في مختلف الحضارات والأمم، و من الجدير بالذكر أن علماء ومؤرخي المسلمين حين يتحدثون عن التاريخ يصفونه بالفن والعلم الجليل[1]، فالتاريخ هو العلم الذي يُعنى فيه المؤرخون بدراسة الماضي الإنساني ويدرسون الحوادث الماضية والوثائق ويبحثون ويحللون كل ما ترك القدماء من آثار، ومن تلك الآثار بالإضافة إلى الوثائق والكتب نورد التقاليد والقصص الشعبية والأعمال الفنية والمخلفات الأثرية والمدونات الأخرى بمختلف أشكالها وذلك بهدف المعرفة ومن تم إعداد وثائق جديدة تسمى أيضًا، تاريخًا. كما أن المؤرخين يدرسون كافة مظاهر الحياة الإنسانية الماضية، الاجتماعية والثقافية، تمامًا مثل الحوادث السياسية والاقتصادية، كما يدرس بعضهم الماضي بهدف الوصول لفهم آلية تفكير وعمل الناس في الأزمنة المختلفة على نحو أفضل، بينما يبحث آخرون عن العبر المستفادة من تلك الأعمال والأفكار، لتكون موجها للقرارات والسياسات المعاصرة، ومن البديهي القول إن المؤرخين يختلفون فيما بينهم في الرأي حول عبر التاريخ والدروس المستفادة منه كل حسب قناعاته و أولوياته المبنية على انتماء عقائدي أو سياسي أو فكري... إلخ، وهكذا، فإن هناك العديد من التفسيرات المختلفة للماضي. كما أن المؤرخين وخلال القرون الماضية قد اهتموا في المقام الأول بالأحداث السياسية، وكانت كتاباتهم مقصورة على الدبلوماسية والحروب، وشؤون الدولة وملوكها وقصورها، حيث رتبوا الأحداث وأوردوها حسب السنين، أما الآن ولا سيما منذ بدايات القرن العشرين، فقد وجه المؤرخون اهتماماتهم نحو العديد من الموضوعات الأخرى، فينظر بعضهم في الأحوال الاقتصادية والاجتماعية ويتقصى آخرون تطور الحضارات والفنون أو العناصر الأخرى للحضارات، أما البعض الآخر فقد اتجه نحو النصوص وانشغل بتحليلها والتأريخ لها محللا نصوصها ومفرداتها وأوراقها.. إلخ[2].

التحقيب: تعريفه، خصائصه، أنواعه، و إشكالاته:

- أصبحت مسألة الزمن والتحقيب التاريخي تحتلّ مركز الاهتمام في العلوم الإنسانية والاجتماعية، إذ ما انفكّت تثير نقاشًا متعدد الاختصاصات يجدد إشكالياتها ومقارباتها، فقد اهتم الدارسون في العالم الغربي بهذا الموضوع منذ قرون، لكنّه لم يحظى باهتمام كبير في البلاد العربية والإسلامية، وفي العالم غير الأوروبي عمومًا، مع أنّه يمثّل حقل استكشاف وتفكير له بعد معرفي، وهو ما يطرح أرضية خصبة للنقاش بين الباحثين، جعلتهم يختلفون في تحقيب التاريخ.

أولاً: تعريف التحقيب

التحقيب في التاريخ يعني تقسيم التاريخ في الزمن



إلى حقب متميزة، إما بالنسبة لتاريخ عالمي مفترض أو بالنسبة لتاريخ حضارة ما بين ظهورها وسقوطها أو بالنسبة لتاريخ أمة أو بلد أو جماعة، ويختلف التحقيب تبعًا للحقول المعرفية، فنجد التحقيب الجيولوجي، المناخي، النباتي، التاريخي...إلخ[3].

ولقد بدأ علم التاريخ في صورة تحقيب، فالتاريخ المكتوب هو أصلاً تقويم وتحقيب، أما التجزئة الفلكية حسب السنين والعقود فقد تمت في مراحل لاحقة[4]، والحقبة التاريخية ليست فترة زمنية فارغة، بل هي وحدة نظرية مستنبطة بعد دراسة الشواهد بواسطة جميع التقنيات المستحدثة[5].

ثانيًا: خصائص التحقيب

التحقيب مشتق من الحقبة "Période" وهي وحدة زمنية متميزة وتقترب في معناها من المدة "Dureé" وهي الزمن الذي يتدفق بين حدين ملحوظين لظاهرة معينة يمثلان بداية ونهاية، والتحقيب عملية ذات مظهرين، الأول موضوعي يستوحى من الواقع التاريخي، حيث يطرحه المؤرخون في شكل فرضية بإمكان الدراسات المنجزة أن تؤكد أو تفند صحتها، والمظهر الثاني يرتبط بموقع المؤرخ في الحاضر والذي ينظر من خلاله إلى الماضي والمستقبل، وهكذا سنجد تعددًا وتنوعًا في التحقيبات المقترحة سواء على صعيد التاريخ العالمي أو التواريخ المحلية، وذلك نتيجة تعدد المعايير المعتمدة من طرف كل اتجاه أو مدرسة تاريخية في تقسيم التاريخ إلى حقب[6].

وحول ما إذا كان للحقب وجود موضوعي (الواقع الحدثي) أم وجود ذاتي (المعرفة الإنسانية) فالملاحظ تواجد الطرفين المتناقضين معًا، فللحقب جانب ذاتي وآخر موضوعي، لأن الأحداث والوقائع التاريخية معطيات موضوعية، ولأن المؤرخ وفق مرجعياته وتصوراته سيقسم



الثورة الفرنسية



الحقبة المدروسة بطريقة مختلفة وهو الجانب الذاتي للتحقيب، فلكل تحقيب مظهرين حدثي وتصوري، فالأحداث المرئية الملاحظة أو التي أعيد بناؤها توضع كلها في علاقة مع وحدات غير مرئية مثل: عصر، حقبة، عهد...إلخ [7].

ثالثًا: أنواع التحقيبات، الإشكالية المستعصية عند المؤرخين

لقد دأب المؤرّخون على تناول التاريخ بصفته جملة من الحوادث المتعاقبة في الزمن، وتقسيم الزمن الماضي بصفته زمنًا مضى وولّى، ولكن الأسئلة التي تطرح نفسها هي: كيف ننظر إلى هذا الزمن؟ وكيف نتعامل معه؟ وكيف نموقع ذواتنا فيه؟

وقد أوكلت مسألة الإجابة عن هذه الأسئلة إلى المؤرّخين المحترفين، ولكنهم لم يتّفقوا انطلاقًا من عدّة عوامل، منها ما هو أيديولوجي ومنها ما هو معرفي، وليس بغريب أن يبقى المؤرّخ العربي ملازمًا لتقسيمات إمّا غربية أو محلّية وطنية، قد لا تعطي تقسيم الزمن التاريخي قيمة تسمح بتواصل الناشئة مع زمنهم بالنظر إلى زمن أجدادهم.

ولو نظرنا إلى مختلف الأمم، لوجدنا تقسيمات مختلفة للزمن، وهي تقسيمات تخضع إلى نوع من المنطق الداخلي الذي تقوده إمّا الحوادث الكبرى، وإمّا الظواهر الاجتماعية أو الاقتصادية، وإمّا غيرها من الظواهر التي تطغى على نسق الحياة الاجتماعية، وهو ما يسمح بالقول إنّ هناك تحقيبًا يعتمد الحوادث منطلقًا، ويمكن أن نسمّيه التحقيب بالحوادث، وآخر يعتمد الظواهر الاجتماعية والاقتصادية، ويمكن أن نسمّيه التحقيب بالظواهر، وثالثًا يعتمد الأجيال والسلالات، ويمكن أن نسمّيه التحقيب بالأجيال والسلالات [8].

أ- التحقيب بالحوادث:

هو تركيز جملة من العلامات على خط الزمن الطويل، وتقسيمه إلى محطات مثل التقسيم الخماسي الغربي للتاريخ، وهو المتعارف عليه بالتقسيم الأوروبي للحقب الزمنية، أو التقسيم الإسلامي الذي يبدأ بتقسيم الزمن إلى حقبتين كبيرتين، هما الجاهلية والإسلام، ويؤرّخ الناس بالجاهلية وبظهور الإسلام، ثمّ داخل كل فترة هناك حوادث أخرى تقسّم الزمن مثل الهجرة، والغزوات، ووفاة النبي، وسقيفة بني ساعدة، وقتل عثمان، وغيرها من الحوادث التي تحدد مسار الزمن بالنسبة إلى المسلمين.

ويبقى أبرز التحقيبات بالحوادث هو التحقيب الأوروبي، وهو يعتمد على حوادث بارزة في التاريخ الأوروبي أساسًا لضبط الزمن، وإن كان يخرج عن القاعدة في المنطلق، لأنّ الحدث الأول الذي ينطلق منه التاريخ الأوروبي هو ظهور الكتابة، وهو أمر حدث خارج أوروبا.

إذًا، فالمحطة الأولى هي ظهور الكتابة، وهي بداية التاريخ، وما قبلها فهي فترات بلا تاريخ، ويتم تحقيب هذا النوع إلى خمسة أقسام:

- فترة ما قبل التاريخ: تبدأ منذ ظهور الإنسان على وجه الأرض، إلى غاية ظهور الكتابة (حوالي سنة 3500 قبل الميلاد).
- فترة التاريخ القديم: يبدأ مع ظهور الكتابة وينتهي بسقوط الإمبراطورية الرومانية سنة 476م.
- فترة التاريخ الوسيط: يبدأ من سنة 476م إلى سنة 1453م (سقوط القسطنطينية بيد العثمانيين) أو سنة 1492م (اكتشاف أمريكا)، مع وجود اختلافات بين المؤرخين في تحديد نهايات هذه الحقبة.
- فترة التاريخ الحديث: يبدأ من سنة 1492م إلى سنة 1789م (الثورة الفرنسية)، وسميت بالحديثة لعدة أسباب: فهي فترة نهضت فيها الحضارة الغربية من جديد وانتشرت فيها الطباعة والفكر الإنسانوي، فقد أصبح الإنسان مركز الحياة، بل إنّ رجال الكنيسة أصبحوا يعدّون الإنسان هو مركز الكون والكون خلق لأجله، كما أنّ هذه الفترة عرفت الفكر التحرري والعقلاني الذي ستعيش على وقعه أوروبا.
- فترة التاريخ المعاصر: يبدأ من سنة 1789 وينتهي مع القرن العشرين، وهي فترة الثورات الفرنسية والإنكليزية والثورة الصناعية، والمدّ الاستعماري، وحركات التحرّر في العالم الثالث.

وقد أضاف المؤرخون في السنوات الأخيرة حقبة جديدة سميت بفترة "التاريخ الآني أو التاريخ الحيني أو الراهن"، وهو التاريخ الذي يصنع اليوم، ويسمّى أيضًا تاريخ الزمن الحاضر، وهو تاريخ يصنع يوميًا، ومن خلاله يمكن للمؤرّخ أن يدرس الحاضر ليستشرف المستقبل، إلاّ أنّه تاريخ غير مكتمل النتائج، لذلك تظلّ الاستنتاجات المتعلّقة بهذه الحقبة استنتاجات موقّتة، وتتغيّر حتمًا بالاطلاع على الوثائق التي تعنيها، كلّما أصبحت الحوادث باردة والفاعلون في طي الماضي.

ب- التحقيب بالظواهر:

لقد أدرجت المدرسة الماركسية عملية التحقيب بالظواهر الاجتماعية على خلفية ملكية وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج والصراع الطبقي المتعلّق بكلّ فترة من الفترات المقترحة، فأدّى ذلك إلى استنباط جملة من الحقب التي يؤرّخ لها بنوعية العلاقة السائدة بين الإنسان ووسيلة الإنتاج، وجاء التحقيب خماسيًا، أي إنّه يسطّر أمامنا خمسة أنماط إنتاج أساسية، ثمّ ستنشأ من رحمها أنماط أخرى سنذكرها:

المشاع البدائي: يتميّز بالصراع بين الإنسان والطبيعة، ومشاعية وسائل الإنتاج فهي ملك مشاع بين الناس، ولكن في إطار هذا الصراع بين الإنسان والطبيعة، سعى الإنسان إلى التغلّب على بعض أجزائها، وتمّ فرض سلطة الأعلى على الأسفل أو سلطة القوي على الضعيف، ليقضي في نهاية المطاف إلى استعباد الإنسان للإنسان، وهو ما أدّى إلى نمط إنتاج جديد هو النمط العبودي.

النمط العبودي: انتقل المجتمع من مرحلة الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج إلى مرحلة التحوّز بالأرض والتنظم في عشائر وجماعات، وأصبحت فيها الحاجة إلى من يعمل، فاستعبد القوي الضعيف، وحوّله إلى ملكه ودجّنه مثلما دجّن الطبيعة، وربّما نظر الإنسان إلى الإنسان نظرة حيوانية، فأدمجه ضمن وسائل الإنتاج، وأدّى هذا الوضع إلى بروز نوع من التطاحن المتمثّل بثورات العبيد في المجتمع الروماني، وفي المجتمع البيزنطي، وفي المجتمعات الإسلامية والأوروبية، وهو ما أفضى إلى تلطيف في وضع الاستعباد والانتقال إلى مرحلة النظام الفيودالي.

نمط الإنتاج الفيودالي: يعدّ النمط الفيودالي نظرًا في مستوى العلاقة بين مالك وسيلة الإنتاج الأساسية وهي الأرض، والمنتج وهو التابع بدرجات متفاوتة، وهذا بعد أن كان العبد وسيلة إنتاج مشيّئة، أصبح مرتبطًا بالأرض، وهو وسيلة إنتاج أيضًا، ولكن في وضعية تبدو



أقلّ قسوة من العبودية، مع أنّ النصوص تطلق على هذه الفئة صفة عبيد الأرض، ولكن، هو إنسان له حقوق لم تكن للعبد، مثل عدم بيعه كفرد، ولكن يمكن بيعه مع الأرض، وتمتعه بحياة عائلية... إلخ، ومع تطوّر الأنشطة الاقتصادية وازدهار النشاط الحرفي والتجاري واحتياج المدينة لليد العاملة، تمكّن الأقنان من التخلّص بطرق عدّة من سيطرة الأرض بالتدريج، واللجوء إلى المدن التي احتضنتهم، لأنّها في حاجة إليهم، وهو من العناصر التي ساهمت في تطوّر الاقتصاد الرأسمالي.

نمط الإنتاج الرأسمالي: يعدّ النظام الرأسمالي مرحلة من مراحل التطوّر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، وهو نظام مبني على احتكار فئة قليلة لوسائل الإنتاج، واعتمادها على عمال مأجورين مستغلين، ليس لخلق الثروة العامة وإنّما لتنمية رأس المال الخاص، ومن غير شك، يرى ماركس أنّ الصراع بين مالكي وسائل الإنتاج والعمال سيؤدّي حتمًا إلى انقلاب الأوضاع وفرض نمط الإنتاج الاشتراكي.

نمط الإنتاج الاشتراكي: هو نمط تكون فيه وسائل الإنتاج ملكًا مشتركًا بين الناس، ويصبح الجميع يأخذون من الإنتاج ما يكفي حاجياتهم، فالشعار الذي كان مرفوعًا هو "كلّ حسب طاقته ولكلّ حسب حاجته"، ويرى ماركس أنّ هذا النمط ليس سوى بداية تطوّر، تتوّج بالشيوعية أو بنمط الإنتاج الشيوعي.

ج- التحقيب بالسُّلالات:

لقد درج العرب بعد انتشار الإسلام على رصد الحقب الزمنية انطلاقًا من أصحاب السلطة، فتمّ تقسيم الزمن إلى فترات متصفة بحكامها: الفترة النبوية، وفترة الخلافة الراشدة، والفترة الأموية، والفترة العباسية، ثم تفرع في ما بعدّ سلالات عديدة تزداد قيمة وتقلّ شأنًا بحسب الظروف، ويبدو هذا التحقيب من التحقيبات التي لا تراعي إلّا من كان على رأس السلطة، من دون النظر إلى التغيرات السياسية الكبرى، ولا تراعي ما يعتمل في المجتمع من حراك اجتماعي، وتطوّر اقتصادي أو فكري، أو غير ذلك من ضروب التغيرات التي تطرأ على المجتمع.

وتطرح مسألة التحقيب في العالم العربي عدة إشكالات: كيف نلائم بين ما هو خاص بنا وخاص بغيرنا؟ وكيف نتموقع ضمن المسارات الزمنية التاريخية؟ أنظلّ بلا تحقيب واضح - والتحقيب التاريخي عندنا غير واضح - أم نحاول اعتماد ما هو موجود وتندمج ضمن تاريخ الحضارات؟ [9].

خاتمة:

تأسيسًا على ما سبق نستخلص على أن التحقيب يشكل قضية شائكة مستعصية الحلول لدى الباحثين في علم التاريخ، وهو ما يفرض عليهم تكثيف الجهود والعمل في إطار هدف واحد من أجل صياغة تقسيم ملائم لكل شعب أو أمة، حتى تكون الصورة واضحة عن كل فترة من فترات تاريخهم.

الهوامش:

(1): عبد الرحمن بن خلدون "العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982، ج1، ص1.

(2): محمد ناصر العداد، "قراءات في تاريخ العصر الوسطي"، جامعة الناصر: مجلة الجامعة، العدد04، 2014، صص.364-365.

(3): أحمد توفيق "تاريخ العرب في القرن التاسع عشر: أفكار في التحقيب"، مجلة الشروق، العدد 09، 1987، ص.13.

(4): عبدالله العروي، "مفهوم التاريخ"، الدار البيضاء: المركز العربي الثقافي، 1992، ط1، ج2، ص.272.

(5): عبدالله العروي، "مجمل تاريخ المغرب"، الرباط: مطبعة المعارف الجديدة 1984، ص21.

(6): المصطفى لخصاصي، "تدريس التاريخ والجغرافيا: حقل التاريخ"، الدار البيضاء: افريقيا الشرق، 2012، ص.67.

(7): "L'ordre du temps" K.Pomian, ed. Gallimard, France, 1984, p.105.

(8): محمد الطاهر المنصوري "منطق التحقيب التاريخي: ندوة أسطور حول التحقيب في التاريخ العربي الإسلامي"، مجلة أسطور، العدد03، 2016، صص. 227.

(9): نفسه، صص 228-234.



د. سعيد بوخليط

مراكش - المغرب

غاستون باشلار: "أنا أستاذ سيئ لتدريس الأدب"

"لا أعتبر نفسي أستاذًا للأدب، ليست لي ثقافة كافية للمهمة .أليس كذلك؟ أحاول دراسة حقبة أو النبش فيها. كل ما أنجزته من كتب، تبقى بالنسبة إلي مجرد مضامين للتسلية". غاستون باشلار.

اشتغل غاستون باشلار، على رافدين معرفين كبيرين، هما: العلم والأدب. لم تكن أبحاثه، بالنسبة للأول أو الثاني، مجرد محاولة أكاديمية للفهم أو إضافة تراكم ما، بل الجوهري، لدى باشلار، العالم الموسوعي الفذ، عاشق الرياضيات والقصيدة، الفيزياء والرواية، الكيمياء والنحت، بنفس ذات الشغف والوجد، أنه أرسى دعائم قطيعة معرفية ومفهومية ومنهجية، سواء في تاريخ العلم أو الأدب.

هكذا، حقق ثورة نوعية بالنسبة لفلسفة العلوم، متجاوزًا مرجعياتها الصنمية التقليدية، مطورًا إياها، حتى يصبح في مقدورها ملاحقة ومواكبة، التطورات السريعة التي عرفتها الرياضيات مع أزمة الأسس (هندسات ريمان ولوباتشفسكي) أو الفيزياء (المفاهيم الجديدة لنظرية النسبية ومنظومة الميكروفيزياء الدقيقة جدًا).

بالموازاة مع ذلك، رسخ باشلار لبنات ثورة شعرية همت التصور السائد عن الخيال، غيرت تماما مجرى اهتمامات النص الأدبي، وقد تحول بدراسة إستتيقا النص من المجال الخارجي، المستند على الدراسات السيرية/البيوغرافية، وكذا المحددات الاجتماعية/العرقية، كما تجلى الأمر مع أنصار النزعة العلموية الكلاسيكية خلال القرن التاسع عشر (مدام دي ستايل/سانت بوف/هيبوليت تين).

أفق، أعاد باشلار من خلاله، النص الأدبي إلى مجاله الخاص، داعيًا إلى التركيز، أولاً وأخيرًا، على مكوناته الجوانية، بدل الوقوف عند معطياته البرانية، السوسيو-اجتماعية. بفضل هذا الإلهام الباشلاري، تشعبت كمًّا وكيفيًا، امتدادات الموضوعاتية/التيمية والبنيوية والتحليل الظاهراتي وحداثة الصورة الشعرية... فأحدث حقيقة ثورة كوبرنيكية.

باشلار، المنتمي إلى قرية صغيرة تسمى "بار-سور- أوب"(Bar-sur-Aube)، في منطقة شامبانيا الفرنسية. المنتمي من الناحية الجينية، إلى سلالة أسرة متواضعة جدًّا، امتهنت صناعة الأحذية، والذي ابتدأ حياته المهنية موظفًا مؤقتًا في مكتب البريد، لكنه تابع دراسته، فحصل سنة 1912على شهادة في الرياضيات، وانقطع قاصدًا خنادق المعارك للمشاركة في الحرب العالمية الأولى كجندي خيَّال، ودرَّس في ثانوية بلدته الفيزياء والكيمياء إلى جانب الفلسفة، سيتوج هذه الشق الأول من حياته، بدكتوراه في الفيزياء سنة 1927، والتحول إلى تدريس الفلسفة وتاريخ العلوم في جامعة ديجون والسوربون... ، ثم اختتم مساره، المُتناول هنا، على نحو سريع ومقتضب جدًا، بمنحه سنة 1961 استحقاق الجائزة الوطنية الكبرى للآداب....

باشلار، الرافض بداية إحدى محاوراته الصحفية على مناداته بـ"أستاذ"، بل يفضل الاكتفاء بتسميته غاستون باشلار، أو فقط باشلار، وقد دأب فعلاً طلبته على مخاطبته بلقبه الشخصي، كما تؤكد ذلك، إحدى شهادات معاصريه: «كنت أشاهده في هذا الرواق على امتداد سنوات، يتجه صوبي ويأخذني معه إلى مكتبه، يتحدث لحظات قبل ذهابه نحو القاعة (c) حيث ينتظره هناك بلهفة وسعادة العشرات والعشرات من الطلبة. يدخل مرتديًا بشكل دائم لباسه الرسمي الأسود، شخص رشيق وحيوي .وجهه: عينان سوداوان تتوقدان ذكاء ،لحية وشَعر ببياض الثلج. يدان تعيشان وتفكران بالنظرة والابتسامة في كل الوجود. طلبته يعرفونه، ولا ينادونه سوى باسمه الشخصي».

مع ذلك، رغمًا عن رغبة باشلار، يعتبر الرجل حقًّا وبكل لغات العالم، القديم والحديث والمستقبلي، ثم أينما وليت وجهك، أحد أساتذة الإنسانية الكبار، ومرجعًا مفصليًا بخصوص تأسيسات الحضارة البشرية، وقد امتلك عقلاً جبارًا، أهَّله بكل سهولة كي يكون: «علميا مع العلماء، وشاعريًا مع الشعراء»، لأن من يتوخى تبيُّن هندسة القنبلة الذرية، يلزمه التمرن قبل ذلك، على التماهي مع الإيحاءات المجازية للصور الشعرية، بحيث تعايشت داخل متن باشلار، نظريات وتأملات كل هؤلاء: ديكارت، رامبو، أينشتاين، بودلير، نيوتن، إدغار بو، برجسون، كافكا، لوتريامون، هولدرلين، بلزاك، فلوبير، ريلكه، فاليري، هيغو، نيتشه، شيلي، ريلكه، نوفاليس، بروتون، أراغون، غيوم، سانت بوف، سوينبرن، أفلاطون، بروتون، هنري ميشو، ديدرو، بوسكو، ألبير بيغان، رونيه شار، فان غوغ، برانشفيك....

قبل انتهاء باشلار، عند مرحلة كونه :"أستاذا سيئًا، لتدريس الأدب"، فقد شكلت الحقبة الأولى ضمن مشروعه، اهتمامًا خالصًا بما يجري داخل المختبرات العلمية، وانصب هاجسه المحوري على تخليص الممارسة العلمية من عوائق التجربة الأولى؛ "المعرفة العامة"؛ "العائق الجوهري"، وضرورة تحقيق القطيعة بين المعرفة العلمية والعامة، والنظريات العلمية

أفهم جيدًا أنه يلزمني أن أدرس أكثر، لكنكم تطلبون مني أكثر مما ينبغي. لا أدري، لست مؤهلاً للقيام بهذا المشروع. أتوخى على العكس من ذلك، تكريس ما تبقى لي من القوة، كي أواصل ما أنجزته.آه! أجدني مع تلك القصيدة غير المحكومة بوحدة كلية، لكنها تتضمن صورًا جميلة. مثلما ترون، دوري متواضع جدًّا، ولا أعتبر نفسي أستاذًا للأدب

الجديدة والقديمة.ثم تبلور، سياق ثان، حسب المرحلة نفسها ضمن هذا النزوع الموضوعي، مع إصداره لكتاب: "التحليل النفسي للنار (1938)، بحيث تجلى تحمُّسه للتحليل النفسي، وهي اللفظة التي استعملها قبل هذا الموعد، عنوانًا فرعيًا؛ هامشيًا، لدراسته عن: "تشكّل الفكر العلمي"، قصد الوقوف على الأخطاء والعقد والمكبوتات التي تمثل عائقا أمام تطور العلوم.

أما المرحلة الثانية، فقد تبنى خلالها باشلار الظاهراتية، مستحضرًا مع فينومينولوجيا يوجين مينكوفسكي، مفهوم الرنين أو الصدى، قصد إرهاف السمع تمامًا لرنين الصورة الشعرية، في ذاتها، باستمرار ودون توقف، وهي تجدد انبثاقها الفوري، اللحظي، المنبعث على نحو لانهائي، مادام باشلار لم يعد يسعى سوى لمتعة القراءة، والحلم من خلال القراءة. يقول، بهذا الصدد: «كم كنت أستاذًا سيئًا للأدب! لقد بالغت في الحلم وأنا أقرأ. أيضًا، أفرط في التذكر. مع كل قراءة أصادف وقائع حلم يقظة». يضيف: «أفهم جيدًا أنه يلزمني أن أدرس أكثر، لكنكم تطلبون مني أكثر مما ينبغي. لا أدري، لست مؤهلاً للقيام بهذا المشروع. أتوخى على العكس من ذلك، تكريس ما تبقى لي من القوة، كي أواصل ما أنجزته. آه! أجدني مع تلك القصيدة غير المحكومة بوحدة كلية، لكنها تتضمن صورًا جميلة. مثلما ترون، دوري متواضع جدًّا، ولا أعتبر نفسي أستاذًا للأدب».



بمناسبة احتفال الأوساط الأدبية الأمريكية بمرور مائة وخمسين عامًا على صدور رواية "نساء صغيرات" عام (1868) للكاتبة الأمريكية لويزا ماي ألكوت (1888-1832) صدر كتاب بعنوان (ميج وجو وبيث وإمي، قصة نساء صغيرات، ولماذا لا تزال مهمة حتى الآن) لأستاذة الأدب الإنجليزي في جامعة نيو أورلينز "آن بويد رو" وهو عبارة عن مجموعة مباحث عن "نساء صغيرات" مثل الظروف التي دفعت لويزا إلى كتابة هذه الرواية والصعوبات التي مرت بها عائلتها التي استمدت منها الكاتبة أحداث عائلة مارتش المحبوبة.

ميج وجو وبيث وإمي، قصة نساء صغيرات، ولماذا لا تزال مهمة حتى الآن.
للكاتبة آن بويد رو

عرض وتحليل: جوان أكوسيلا

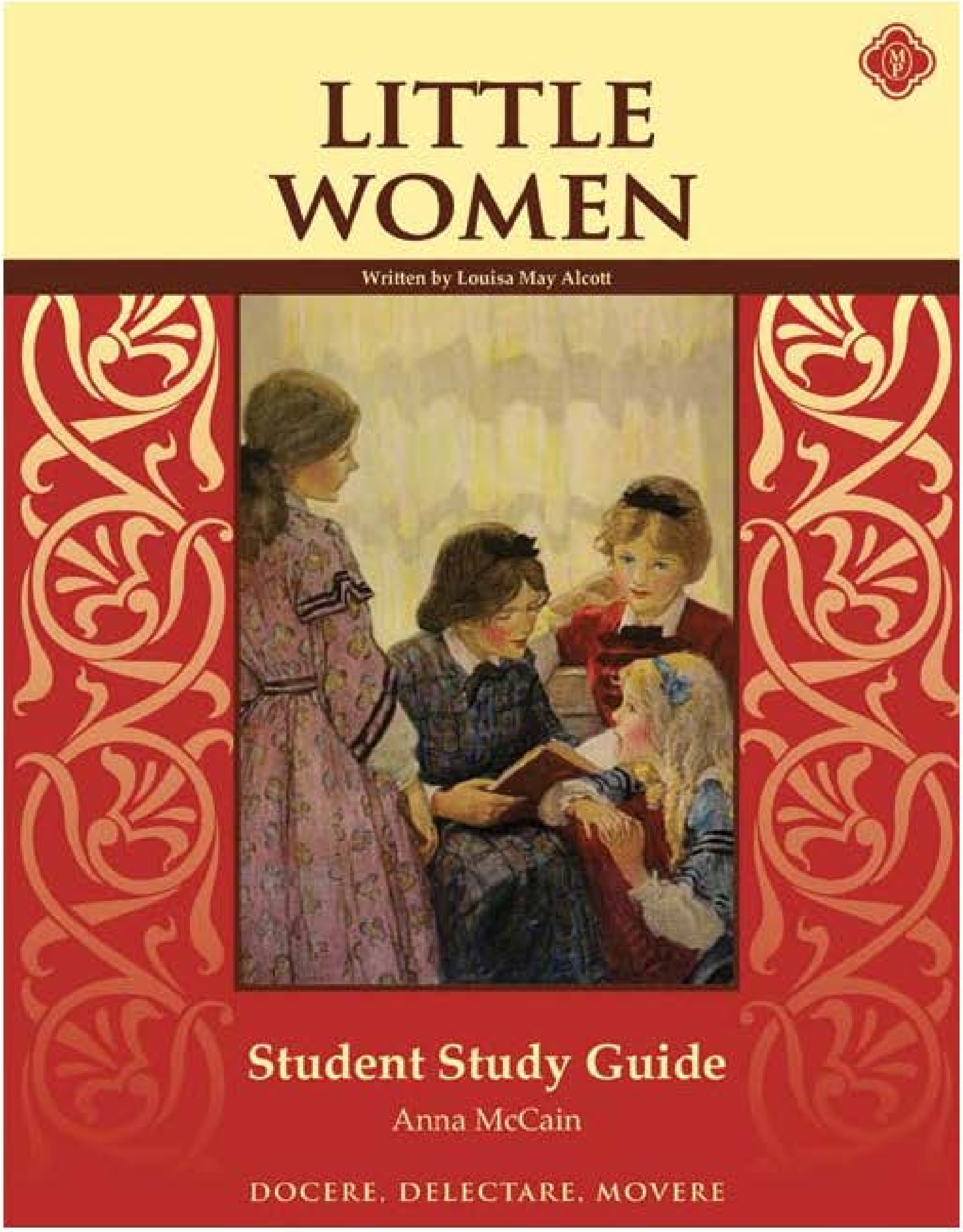


ترجمة: رولا عبيد

لندن

ميج وجو وبيث وإمي، قصة نساء صغيرات، ولماذا لا تزال مهمة حتى الآن

في اعتقادي لا توجد رواية في الأدب النسائي الأمريكي ضاهت في أهميتها رواية "نساء صغيرات" للكاتبة الأمريكية لويزا ماي ألكوت. تسرد الرواية معاناة الأخوات الأربعة لعائلة مارتش اللواتي عشن ظروفًا معيشية صعبة في ولاية ماساشوستس عام (1860) إبان الحرب الأهلية الأمريكية. الأخت الكبرى "ميج" جميلة ورقيقة وتتحلى بمشاعر الأمومة تجاه أخواتها. تبدأ الرواية وهي في السادسة عشرة من عمرها. ثم تأتي أختها "جو" التي كانت على عكسها. فتاة في الخامسة عشرة من عمرها وقارئة نهمة وصبيانية وصاخبة وثائرة. كانت جو تكتب مسرحيات تجسد فيها الفتيات كل الشخصيات حتى الرجال. فيلزقن الذقون ويحملن سيوفًا من الورق وتعرض المسرحيات في صالون المنزل. ثم تأتي "بيث" وهي في الثالثة عشرة من عمرها ومنكفئة على نفسها ولا تحيد عن سماحة الخلق ومقدر عليها الموت المبكر. تحب جمع العرائس. عرائس بالية. عرائس بدون أذرع وعرائس تخرج حشواتها منها. فتقوم بتمريضها في مشفى صنعته خصيصًا لها. وأخيرًا تأتي "إمي" وهي مغرورة وأنانية. ولأنها كانت في الثانية عشرة من عمرها. أي الطفلة المدللة في العائلة وبنفس الوقت جذابة. فقد كان الجميع يحبها بطريقة أو بأخرى. كان والدهن بعيدًا عن المنزل يؤدي خدمته ككاهن في الحرب الأهلية. أما والدتهن التي كن يلقبنها باسم "مارمي" فقد كانت معهن. وكن دومًا يجلسن بمحاذاتها كي ينهلن من ينابيع نصائحها المحبة التي لا تنضب. وفي المنزل المجاور لهن كان يعيش عجوز ثري مع حفيده اليتيم "لوري". وكان حينما يعود من مدرسته الداخلية السويسرية يختبئ خلف الستائر ويسترق نظرة إلى ما كانت تفعله الأخوات في عائلة مارتش. وعندما ضبطته جو وهو يتجسس عليهن قامت بينهما صداقة. وسرعان ما وقع في حبها.



الشخصيات ليست ساحرة والأحداث لم تحدث أغلبها في وقت عظيم. فنحن نشهد موتًا وهو حدث جليل. لكن فيما عدا هذا فإن الكتاب ليس أكثر من قصة قطة لديها قطيطات وشخص يذهب للتزلج على الجليد ويقع في حفرة في المياه. ورغم ذلك فإن رواية "نساء صغيرات" التي نشرت في عام (1868-1869) حققت نجاحًا ساحقًا. وقد باع جزؤها الأول في طبعته الأولى ألفي نسخة خلال أسبوعين. ثم بينما كان الناشر يسرع في إصدار نسخ جديدة منها وافقت الكاتبة ألكوت على كتابة جزء ثان مكمل لها. وقد لقي أيضًا نفس النجاح. ومنذ ذلك الحين لم تتوقف طبعات رواية "نساء صغيرات" عن الصدور. ومن غير المدهش أن تلاقي إقبالاً أكثر من النساء. وذكرت الكاتبة الأمريكية سينثيا أوزيك أنها قرأت "نساء صغيرات" ألف مرة. كما ذكرت العديد من الكاتبات كم تأثرن بالكتاب أمثال نورا وديليا إفرون وباربرا كينجسولفر وجين سمايلي وجومبا لاهيري وستيفاني ماير. وكما يتضح من القائمة فإنها أثرت في أطياف القراء على اختلاف طبقاتهم. وتخطى تأثيرها حدودنا. فقد أشادت بها كل من دوريس ليسينج ومارجريت أتوود وأ. إس. بايات.

أما القراء فلم يكن بالنسبة لهم مجرد كتاب أحبوه. بل منحهم حياة. على حد قولهم. وكانت سيمون دي بوفوار في صغرها تمثل أدوار "نساء صغيرات" عندما تلعب مع أختها. وكانت دومًا تلعب شخصية جو. وتستعيد ذكريات تلك المرحلة قائلة: "كنت قادرة على أن أقنع نفسي بأنني أيضًا مثلها. أنا أيضًا سأكون متفوقة وسأجد مكاني في العالم". وقالت سوزان زونتاج في لقاء إنه لم يكن من الممكن أن تصبح كاتبة دون تأثرها بنموذج مثل جو مارتش. وقالت الكاتبة الأمريكية أورسولا لي جوين إن شخصية (جو) للكاتبة ألكوت: "هي قريبة إليك وكأنها أختك. وبسيطة كأي مواطن عادي" كما جعلت ألكوت الكتابة شيئًا تستطيع أي فتاة أن تفعله. وقد استخدمت الكاتبات "نساء صغيرات" كي يحولن شخصياتهن إلى كُتّاب. ففي رواية إيلينا فرانتي "صديقتي المذهلة" فإن البطلتين الطفلتين تتشاركان بنسخة من "نساء صغيرات" وفي النهاية تهترئ من فرط الاستعمال. وتصبح إحدى الفتاتين كاتبة مشهورة بعد أن تلهمها كتابة صديقة طفولتها.

قبل أن تكتب ألكوت (1832-88) "نساء صغيرات" بفترة طويلة أقسمت بألا تتزوج. وكان بلا شك قرارًا يرجع إلى مراقبتها لعلاقة والديها. فوالدها أموس برونسون ألكوت (1795-1888) كان مفكرًا أو على أية حال كانت لديه أفكار وكان عضوًا في نادي الفلسفة المتعالية في ولاية نيو انجلاند وصديقًا لاثنين من أعضائه وهما الأديب والفيلسوف والشاعر الأمريكي رالف والدو إمرسون والمؤلف والمؤرخ والفيلسوف الأمريكي هنري ديفد ثورو.



بوستر لفيلم "نساء صغيرات"

اعتبر برونسون نفسه فيلسوفًا لكنه يُذكر بشكل رئيسي كرائد للتعليم المتقدم. كان يؤمن في التعبير عن الذات وبالتجديد أكثر من إيمانه بجداول الضرب. لكن المدارس والمجتمعات التي أسسها سرعان ما فشلت. وكان أشهر مشروع له "فروت لاندس" وهو مجتمع طوباوي أسسه مع صديق له في مدينة هارفرد في ماساشوستس عام 1843. وكان من المفترض أن تكون جنات عدن الجديدة تتجنب الآثام التي طرد بسببها الإنسان من جنات عدن القديمة. وفيها سيحرث المواطنون الأرض دون أن يستغلوا الحيوانات. ولا حاجة لهم لأكل الحيوان فهم نباتيون من نوع خاص يأكلون فقط الخضراوات التي تنبت فوق الأرض ولا يأكلون أبدًا الخضراوات التي تنبت تحتها مثل البطاطس. ولا يقتربون من المشروبات الكحولية ولا الحليب لأنه منتج بقري. ولا يستحمون إلا بالمياه الباردة فقط.

ومن الممكن أن نتفهم لماذا لم يصطف الناس للإنضمام إلى "فروت لاندس". وانفض عنها المجتمع بعد سبعة أشهر. وهذا يعد سمة لأغلب مشاريع برونسون. فقد كانت أفكاره مثيرة للاهتمام كمجرد أفكار ولكنها عند التطبيق لم تلاق نجاحًا. ولم يواته الحظ لترجمتها كتابيًا. بل إن صديقه الوفي إمرسون قال: "عندما حاول برونسون كتابة أفكاره وجد نفسه غير قادر على التعبير". وهكذا وبينما كان برونسون مايزال في الأربعينيات من عمره لم يعد باستطاعته كسب قوت عيشه. وقال: "ليس لدي الآن أي رؤية واضحة للقيام بأي عمل فوق طاقتي". وكان من حين لآخر يقدم حوارات سقراطية أو جلسة أسئلة وأجوبة أمام الجمهور وأحيانًا كان يتقاضى أجرًا عن ذلك، ولكنه فيما يخص شؤون المنزل كان يعتمد على زوجته الحيوية، آبا، وبناته الأربع وهن النماذج التي استوحت منها الكاتبة ألكوت شخصيات عائلة مارتش في "نساء صغيرات". وعاشت عائلة برونسون في فقر شديد. وفي النهاية قررت لويزا أنها ربما تستطيع أن تساعد عائلتها إذا كتبت قصصًا قصيرة للصحافة الشعبية وسرعان ما اكتشفت أن القصص التي تباع بسهولة هي في معظمها القصص البوليسية. فقط في عام (1950) عندما نشرت باحثة جريئة تدعى مادلين.ب. ستيرن أول سيرة ذاتية كاملة عن لويزا ماي ألكوت اكتشف العالم أن كاتبة "نساء صغيرات" بقططها الصغيرة ومعجناتها هي نفسها التي نشرت سابقًا عدة قصص مقابل الحصول على المال تحت اسم مستعار.

وسرعان ما لفتت نظر الناشر توماس نايلز. وهكذا اقترح نايلز على لويزا أن تكتب قصة للفتيات. وكانت تظن آنذاك أنها فكرة سخيفة. وكتبت في الجريدة التي تعمل بها "لم أحب الفتيات في حياتي ولا أعرف الكثير منهن فيما عدا أخواتي". ولكن عائلتها كانت بأشد الحاجة إلى المال ولذلك كتبت رواية عن بعض الفتيات اللواتي تعرفهن مثل أخواتها وحياتها.

وسرعان ما لفتت نظر الناشر توماس نايلز. وهكذا اقترح نايلز على لويزا أن تكتب قصة للفتيات. وكانت تظن آنذاك أنها فكرة سخيفة. وكتبت في الجريدة التي تعمل بها "لم أحب الفتيات في حياتي ولا أعرف الكثير منهن فيما عدا أخواتي". ولكن عائلتها كانت بأشد الحاجة إلى المال ولذلك كتبت رواية عن بعض الفتيات اللواتي تعرفهن مثل أخواتها وحياتها.

لم تحد ألكوت أبدًا عن قرارها بعدم الزواج وكانت تقول "أفضل أن أبقى عانسًا حرة وأجدف مركبي وحدي". ورغم ذلك فقد اختتمت الجزء الأول من "نساء صغيرات" بخطوبة. فقد تقدم لخطبة، ميج، رجل مهذب يدعى، جون بات، وهو أستاذ لوري، وقبلت ميج عرضه. أما، جو، التي تتبنى موقف الكاتبة في مسألة الزواج ولم تتزوج أبدًا! فقد شعرت بالصدمة. فكيف استطاعت، ميج، أن ترتكب فعلًا قاسيًا وأحمق مثل هذا وتنكث بعهد عائلة مارتش؟ وقالت جو: "كنت أتمنى لو أستطيع أن أتزوج ميج وأحتفظ بها في إطار العائلة".

ويبدو الآن وكأنها تمازح قراءها وهي تعرف تمامًا أنها ستتلقى بعد وقت قصير كميات ضخمة من الرسائل

تطالبها بكتابة الجزء الثاني. وهذا ما حدث على كل حال. إذ أراد كاتبو الرسائل أن يعرفوا بادئ ذي بدء شيئًا واحدًا ألا وهو من تزوجت الفتيات؟ فقد عرفوا زوج ميج. لكن ماذا عن أختيها، إمي وبيث؟ والأهم منهما، ماذا عن جو؟ فلا بد كما هو واضح أن تتزوج جو من لوري. كان جميع القراء مأخوذين بشخصيتها إلى حد الجنون، ولذلك كان عليها أن تتزوج الأفضل وهل هناك أفضل من لوري؟ فقد كان وسيمًا وثريًا ويتحدث الفرنسية ويحبها.

كانت جو تريد أن تفعل ما أرادته دومًا. وأخبرت لوري بأنها لاتستطيع أن تحبه إلا كصديق. لقد حطمت قلبه بقدر ما تستطيع. ثم وربما حتى تريح نفسها من الإحساس بالذنب تقنع نفسها بأن أختها المفضلة لديها، بيث، واقعة في حبه. كانت بيث قد أخبرت جو بأنها تخفي سرًا لا تستطيع أن تخبرها به الآن. فلابد أن هذا هو السر! أن بيث تحب لوري! وما على جو إلا إفساح المجال لهما. وهكذا تقبل بالعمل مربية لطفلين عند صديقة والدتها التي كانت تدير فندقًا صغيرًا في مدينة نيويورك.

وفي يومها الثاني هناك بينما كانت تطرز بالإبرة تسمع أحدًا يغني في الغرفة المجاورة. وعندما تسترق النظر من وراء الستارة تكتشف رجلا اسمه، فريدريش بير، وسنعرف فيما بعد أنه كان بروفيسورًا له مكانة مرموقة في ألمانيا بلده الأم. ولكنه بات الآن مدرسًا للغة الألمانية وفقيرًا وفي قرابة الأربعين من عمره. كان ممتلئًا وكان شعره منكوشًا في كل الاتجاهات. كما كانت ملابسه مجعدة. وأصبح هو وجو صديقين ولكن طريقهما كان متعثرًا. كانت جو على شاكلة ألكوت التي ابتدعتها تكتب قصصًا قصيرة مثيرة في الصحف لكسب المال. ويرى بير بعضًا من هذه القصص. وتكتب ألكوت "لم يقل لنفسه هذا ليس من شأني". بل تذكر أن جو كانت ماتزال شابة وفقيرة فاندفع لمساعدتها على قدر من السرعة والطبيعية، وكأن أمرًا عاجلًا استدعاه لمد يده وانتشال طفل من الوحل". ويخبرها أنه من الخطأ كتابة هذا الهراء. ونظرًا لأن جو تنظر إلى البروفسور بير باحترام شديد تستمع لما يريد قوله فإنها تذهب إلى غرفتها وتجمع جميع القصص التي تنوي نشرها وتحرقها.

وسرعان ما تعلم جو أن بيث مريضة وتكتشف أن ذلك هو السر الذي أخفته عنها بيث وليس حبها للوري بل بأنها ستموت. تسرع جو للعودة إلى المنزل لتمريض أختها فيما تبقى لها من فترة قصيرة في الحياة. وتموت بيث دون ضجيج، وتقع رواية "نساء صغيرات" لفترة في سرد رتيب ممل. ويصبح عالم عائلة مارتش عالمًا رقيقًا ولطيفًا، وهادئًا وكأن لا شيء يستطيع أن يجلب مرة أخرى ساعة من السعادة الحقيقية. وهكذا تمضي الرواية في مفاجآت. إمي في أوروبا ولوري يلاحقها ثم يقع الاثنان بهدوء في الحب، ويتزوجان في باريس. وجو في المنزل مع والديها تحاول أن تكتفي بالقيام بأعمال المنزل التي كانت تقوم بها بيث ذات يوم. ليس لديها شيء آخر.

ثم تبدأ الرواية في التطور باتجاه أكثر مشاهد الحب إثارة في أدبنا. إذ يصل بروفيسور بير فجأة إلى منزل عائلة مارتش. ويخبر جو أنه تلقى عرضًا للتدريس في الغرب وأنه جاء كي يودعها. ومن الغريب أن هذا الرجل الذي كان ذات يوم فوضويًا بدا أمامها أنيقًا ببدلته الجديدة وشعره المشط. وتقول جو لنفسها "صديقي العزيز! لم يكن ليهتم بنفسه إلا لأن شيئًا حثه على فعل ذلك". وعندئذ تدرك فجأة ما يجري. فقد استمرت زيارات بير لها يوميًا لمدة اسبوعين. ثم اختفى فجأة. ومر يوم ويومان وثلاثة. وبدأت جو تشعر بالجنون. وأخيرًا تذهب إلى المدينة للبحث عنه. ويتبين لها أن بير ذهب إليها ليكتشف إن كانت جو ستتزوج لوري أم لا. فقد سمع شيئًا ترك لديه انطباعًا بأنها مرتبطة بلوري. والآن يجدها في إحدى المناطق الخطرة من المدينة حيث توجد المخازن ومكاتب المحاسبة وحيث يستطيع أيضًا أن يستنتج أنها تبحث عنه. ويقول لها "أشعر أني أعرف السيدة صاحبة العزيمة القوية التي تصر على رأيها رغم أنفوف الجميع"، وفي النهاية يتفاهمان. وتبكي جو ويبكي بير وتبكي السماء. ويهطل المطر فوقهما بكثافة شديدة.

وعلى الرغم من هذا المشهد الساحر إلا أن ألكوت أحبطت مشاعر العديد من معاصريها لأن جو لم تتزوج من لوري. كما أحبطت العديد من معاصرينا أيضًا. فلماذا كان على جو بطلتنا أن تتزوج على الإطلاق. وبعيدًا عن الزواج، لماذا تتزوج من رجل طلب منها التوقف عن الكتابة؟ والمشكلة أصبحت أسوأ عندما بدا أن ألكوت نفسها تتأرجح في رأيها. ويبدو أنه من غير المرجح أن أحدًا سيأخذ زعمها بعين الاعتبار في أنها وجدت زواجًا ملائمًا لجو كي تغيظ قراءها الذين كانوا يطالبونها بخطة زواج لجو. ولكن ربما هنا يكمن الأمر، لأنها تتأرجح في رأيها بالزواج. ففي إحدى الصفحات تخبر، مارمي، التي تمثل وجه الحكمة، ميج وجو أن أحسن شيئ يمكن أن يحدث لامرأة هو أن يحبها رجل جيد، لكن بعد عدة جمل نجد مارمي تقول: "إن العوانس السعيدات أفضل من الزوجات التعيسات". تُرى بأي الرأيين تؤمن ألكوت؟ أم أنها كانت تعبث بقرائها؟ وإذا كان هذا صحيحًا فقد أربكت العديد من النساء المؤمنات بالحركة النسائية إثر ذلك.

وتحاول، آند بويد رو، في كتابها أن تجعل كل شيء على ما يرام عندما تقول، إن كانت جو قد تزوجت فإنها على الأقل لم تتزوج زواجًا رومانسيًا من رجل مناسب لها، الزواج الذي انخدعت به النساء على مرور الزمن، وإنما اختارت رجلًا تجمع بينهما "ألفة عاطفية واحترام متبادل". أما إليزابيث لينوكس كايزر الباحثة في أدب الطفل فإنها قدمت رؤية سلبية، إذ تقول: "بما أنها لم تجد أي طريقة لإرضاء نفسها فقد تبنت سياسة المحورية الذاتية وبذلك خفضت من سقف رغباتها وأخضعت نفسها للقبول بالزواج من البروفسور بير وهو شخص في سن والدها". كلا التفسيرين يزعمان أن جو بزواجها من شخص سمين وعجوز وفوق كل ذلك أجنبي! لم تصحب معها شخصًا لطيفًا في النهاية إلى غرفتها. وأنا أعتقد أن الوضع عكس ذلك تمامًا، وأن فتاة مقموعة لا يمكن أن تركض في شوارع المدينة تحت مرأى من الجميع وراء شخص تافه. فالسموات لم تفتح عندما قالت ميج نعم لجون أو إمي للوري ولكنها انفتحت فقط عندما ارتبط جو وبير، هذان الروحان اللذان كانا دون مال أوجمال أو حظ.

خلف هذين المخلوقين الملائكيين يقف مخلوق آخر وهو ليس شخصية أدبية وإنما شخص حقيقي، برونسون ألكوت. من الصعب أن نحب برونسون الأب، لأنه أهمل عائلته إلى حد ما. ولمدة طويلة تبدو لويزا تزدري والدها، أو على الأقل تنظر إليه بسخرية شديدة. ذات يوم كتبت له تقول إن هدفها في عملها هو إثبات أنها تستطيع الاعتماد على نفسها في معيشتها على الرغم من كونها ابنة ألكوت. وغالبًا نجد أن كل شخص في عائلة لويزا له في الرواية شخصية مهمة تحاكيه، باستثناء شخص واحد هو برونسون. إذ يعود رب عائلة مارتش من الحرب، ويمشي باتجاه غرفته ثم يغيب عن الأحداث مكتفيًا بقراءة الكتب. أحيانًا يظهر في مسرح الحدث ليقول شيئًا ثم يخرج مرة أخرى. ونستطيع بطريقة ما أن نقول إن لويزا قد محته ربما كنوع من الثأر. وبطريقة أخرى ممكن أن يكون ذلك مجرد شطب لمشاعرها نحوه لأنها لا تريد أن تتحدث عنها.

ومع أن برونسون كان إلى حد ما شخصية موجودة في الحقيقة خارج الكتاب فإن المبادئ المثالية التي كان متمسكًا بها بشدة ماثلة في كل صفحة.

ومع الوقت يبدو أن لويزا سامحت والدها. فعندما كانت في الخامسة والخمسين من عمرها ذهبت لزيارته في دار للنقاهة حيث كان يعيش آنذاك (بلا شك على نفقتها الخاصة). وجثت عند طرف سريره قائلة: "ها هي ابنتك لوي، يا أبي. بماذا تفكر وأنت مستلق هنا بسعادة؟ وأجابها: "أنا صاعد للأعلى، تعالي معي". فلبت طلبه. إذ بعد مرور ثلاثة أيام على محادثتهما لفظ برونسون أنفاسه الأخيرة. لكن لويزا لم تعلم بذلك، فقد كانت في حالة غيبوبة على إثر جلطة وتوفيت بعده بيومين.

يقال إن بعض الروائيين لديهم فقط رواية واحدة أو رواية واحدة رائعة. ومثل هذه الروايات تتشابه فهي تعتمد على السيرة الذاتية وغالبًا ما تتميز بالجاذبية والقدرة على التغلغل تحت الجلد والاستقرار هناك، على عكس الكتب الأخرى التي ربما تكون قد كتبت بشكل أفضل منها ولكنها تفتقر إلى ذلك الإحساس.

المصدر:
The New Yorker أغسطس/ 2018

هل يوجد فعلاً عقل اجتماعي؟

Sébastien Montel سيبستيان مونتيل

إن أدمغتنا تكتشف باستمرار، وبشكل أساسي، مشاعر الآخرين ونواياهم. ومع ذلك، فهل يمكننا رؤية أصل هذا الرابط الاجتماعي؟



ترجمة: د. عبدالرحمن إكيدر
المغرب

ما الذي يجعلنا أكثر سعادة وبصحة جيدة؟ لمعرفة ذلك، يجب أن نشير إلى دراسة [1] استثنائية قدمها كل من جورج فايلان Georges Vaillant وكينيث ميكمال Kenneth Mukamal والتي هي بالتأكيد من أطول الدراسات التقييمية التي تم إجراؤها على الإطلاق: فلمدة ثمانين عامًا، تم تتبع مئات الأشخاص في حياتهم اليومية؛ وهكذا تم اختيار آلاف البيانات والمعلومات والشهادات الموضوعية وتحليلها. وقد خلصت هذه الدراسات إلى استنتاج بسيط ولا لبس فيه، مفاده: أن العلاقات المتميزة تجعل الناس أكثر سعادة وبصحة جيدة. إن الأشخاص الأكثر "ارتباطًا" اجتماعيًا بأسرهم وأصدقائهم ومجتمعهم هم الأكثر سعادة ويتمتعون بصحة جسدية ويعيشون مدة أطول. كما أن الأشخاص الأكثر ارتياحًا في علاقتهم في عمر الخمسين غالبا ما يكونون أكثر صحة في عمر الثمانين. إن هذه النتائج تؤكدها المئات من الدراسات الأخرى التي أجريت في الآونة الأخيرة. وهكذا فإن العيش رفقة الأشخاص الذين نحبهم ونقدرهم لهي أفضل طريقة للشعور بالرضا في حياتنا.

موهوبون في تحليل العواطف:

لكن وفي المقابل، ما الذي يقوله علم الأعصاب حول هذا الموضوع؟ إننا أفضل من يفك الشفرات العاطفية وأكثر مما نتصور، إن مجرد التعرض لمدة ثلاثة وثلاثين جزءا من المئة [2] لصورة وجه يعبر عن مشاعر ما، يكفي لتعديل استجابة الدماغ خاصة في المناطق المعنية في الإدراك العاطفي [3]. ويستلزم هذا التصور سلسلة كاملة من ردود الأفعال اللاواعية، بالإضافة كذلك إلى أفكار واعية إلى حد ما. يعد الإدراك العاطفي للوجه أسرع من الإدراك البصري العادي، بل وحتى من الإدراك الواعي للوجه [4]، سيطفو هذا الفعل إلى السطح قبل إدراك الوعي ويمكن حتى، ودون سابق علمنا، أن يؤثر على حالتنا العاطفية. ودون أن ندرك ذلك بشكل ملموس، فإننا ننقل المعلومات العاطفية من خلال وجهنا أو موقفنا أو نغمة صوتنا، كما يتم تنشيط عضلات الوجه في تعابير محاكية للآخرين، ذلك أننا لفهم الآخر، نحتاج إلى تقليده والتفاعل مع قسمات وجهه دون وعي: إن الرابط الاجتماعي ينتج أفكارًا وأعمالًا معكوسة، كما أنه يُنشط ما يسمى بـ"شبكة المكافأة" المسؤولة عن الإحساس بالسرور والرغبة، إضافة إلى دورها في إنتاج الناقلات العصبية في الدماغ المرتبطة بالشعور بالرضا [5].

تُظهر الدراسات في تصوير الدماغ أن جزءًا كاملًا منه يتم تنشيطه فقط عندما نكون في علاقة اجتماعية، وأن هذه الوظيفة تتغير في حالة العزلة المطولة. غير أن هذا يدفعنا للتساؤل عما سيؤول عليه الأمر في حالة الرفض الاجتماعي. إن رؤية صورة أحد أفراد الأسرة ممن رفضناه في الماضي القريب ينشط مناطق الدماغ نفسها (القشرة الحسية الجسدية الثانوية)، وهي المناطق ذاتها المسؤولة كذلك عن الألم الجسدي. ومع ذلك، فهل يمكننا أن نعتقد أن الأداء "البيولوجي" للدماغ يفسر الأداء "الاجتماعي" للأفراد؟ وهل يعكس هذا الأداء حياتنا الاجتماعية؟

بالنسبة لعالم الاجتماع آلان إهرنبرغ Alain Ehrenberg [6]، فإن علم الأعصاب يدعي معرفة دقيقة للدماغ، ومعرفة الذات، وحتى المعرفة بالمجتمع. وفقا له، فإن علم الأعصاب في الواقع جلب بيانات جديدة، وأجاب عن تساؤلات عدة: مثال ذلك، كيف يتوافق الشعور بعاطفة ما مع تنشيط منطقة ما من الدماغ؟ لقد خلص الباحثون إلى أن هذه المناطق من الدماغ تلعب دورا في بروز العواطف. غير أن المشكلة تكمن في سحب الارتباط (الذي ليس تفسيرا) نحو التأويل، وليس نحو الآلية (التي لا يزال يتعين تحديدها والتثبت منها)، ويضيف إهرنبرغ في هذا الصدد "أن العلوم تكشف كل يوم عن هذه الارتباطات"، وبعبارة بسيطة؛ سيكون من المدهش جدًا ألا نجد أي نشاط دماغي عندما نشعر بالعاطفة. ومع ذلك، فلا يشرح هذا النشاط أي شيء بحد ذاته. إننا نفهم بشكل أفضل سحر الخلايا العصبية (المؤطرة) للأنشطة عندما نلاحظ أننا ننتج الإيماءة نفسها. ويفسر إهرنبرغ ذلك إلى أن "هذه الخلايا العصبية تتحقق في دماغ ما وهو ما يحدث أيضا في عقل شخص آخر"، وبعبارة أخرى، فإنها "الأساس البيولوجي للإدراك الاجتماعي"، وبالتالي فإن البيولوجية ستكون على وشك خدمة ما هو اجتماعي. كما يعتبر إهرنبرغ أن مفهوم التعاطف ليس صفة مؤسسية لكل المجتمعات البشرية إلا عند بعض المجتمعات الغربية المعاصرة، وأن الأبحاث الجارية والمستقبلية ستكشف بلا شك عن ذلك.

قد يبدو هذا المقال متناقضًا: فبعد تقديم الدليل البيولوجي لوجود دماغ اجتماعي، نتساءل فجأة عن وجوده بالإشارة إلى البيانات الاجتماعية. فهل الدماغ الاجتماعي موجود بالفعل؟ الإجابة هي نعم، وقد جلب علم الأعصاب بيانات جديدة ومدهشة تسمح لنا بتقدير هذا المفهوم بشكل أفضل. ويختم إهرنبرغ بقوله: "لا يمكن للمرء (إزاحة) الاجتماعية على البيولوجية. إنه من المستحسن حقاً أن نظل حذرين حيال التفسيرات التي يمكن القيام بها من خلال الأعمال التصورية واستعادة كل ما هو اجتماعي لما اجتماعي".

- مصدر المقال:

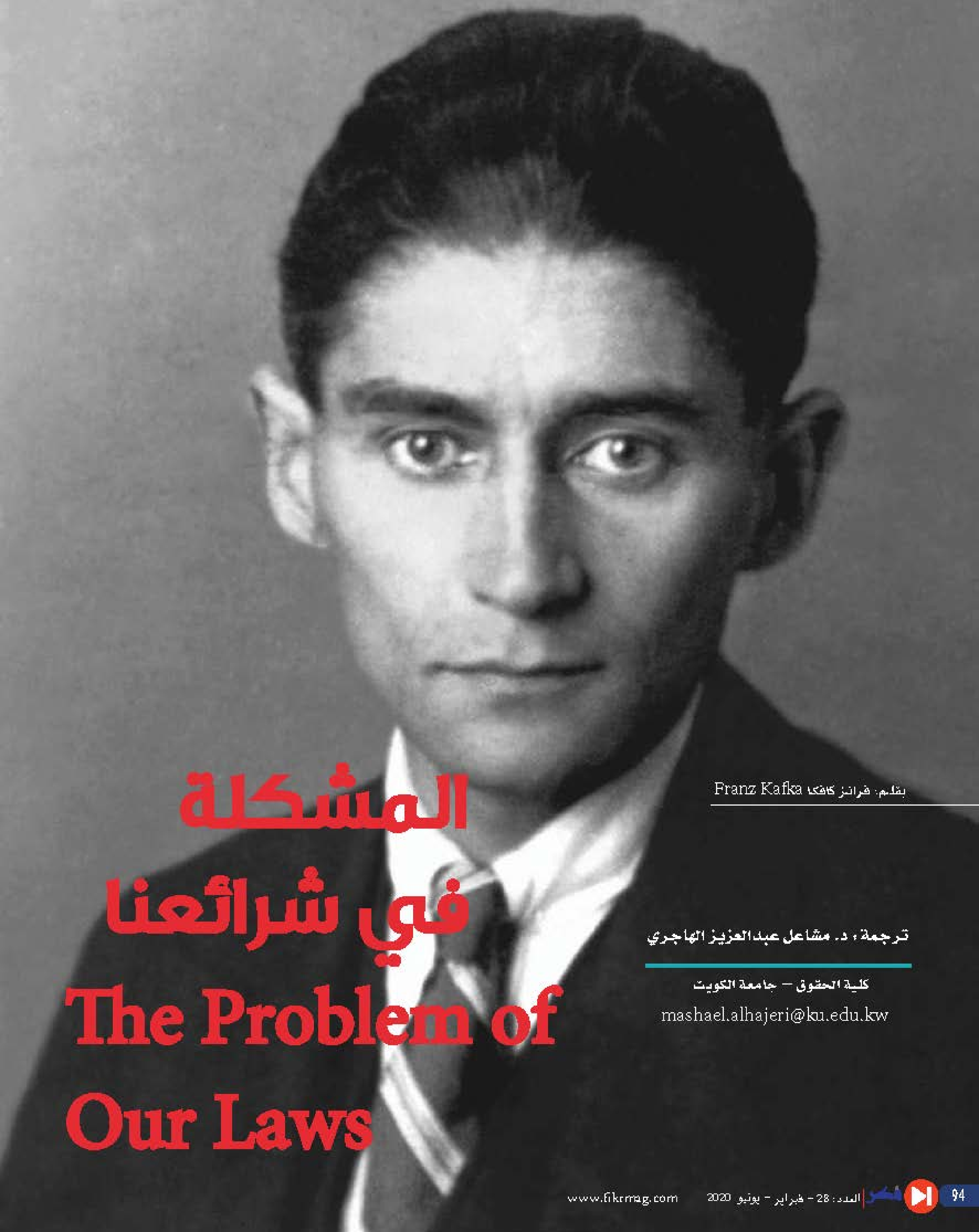
Sciences humaines, n° 310, janvier 2019, pp 56 – 57 .

- العنوان الأصلي للمقال:

Le cerveau social existe-t-il ?

المصادر:

1- Georges Vaillant et Kenneth Mukamal, (Successful aging), American Journal of Psychiatry, vol. CLVIII, n° 6, juin 2001.
2- Exposition dite subliminale car masquée par d'autres images plus longues.
3- Paul Whalen et al, «Masked presentations of emotional facial expressions modulate amygdala activity without explicit knowledge », The Journal of Neuroscience, vol. XVIII, n° 1, janvier 1998,
4- Patrik Vuilleumier et Gilles Pourtois, « Distributed and interactive brain mechanisms during emotion face perception. Evidence from functional neuroimaging», Neuropsychologia, vol. XLV, n° 1, janvier 2007.
5- Shir Atzil et al. « Dopamine in the medial amygdala network mediates human bonding », PNAS, vol. CXIV, n°9, février 2017.
6- Alain Ehrenberg, « Le cerveau social. Chimère épistémologique et vérité sociologique », Esprit, janvier 2008.



المشكلة في شرائعنا

The Problem of Our Laws

بقلم: فرانز كافكا Franz Kafka

ترجمة: د. مشاعل عبدالعزيز الهاجري

كلية الحقوق – جامعة الكويت

mashael.alhajeri@ku.edu.kw

حول كافكا:

فرانز كافكا 3 يوليو 1883 – 3 يونيو 1924: كاتب تشيكي كتب بالألمانية، وهو رائد الكتابة الكابوسية، فقد كانت حياته مليئة بالحزن والمعاناة. يعد كافكا أحد أفضل أدباء ألمانيا في فن الرواية والقصة القصيرة. تعلم الكيمياء والحقوق والأدب في الجامعة الألمانية في العاصمة التشيكية براغ Prague 1901، ثم عمل موظفًا في شركة لتأمين حوادث العمل، حيث أمضى وقت فراغه فيها في الكتابة الأدبية التي رأى فيها هدفًا لحياته. نشر كافكا القليل من الكتابات خلال حياته، معظمها – بما في ذلك روايتي "الحكم" و"الغائب" الشهيرتين – نُشرَ بعد موته على يد صديقه المقرّب ماكس برود، الذي – لحسن الحظ – لم يستجب لوصيّة كافكا له بأن يحرق كلّ كتاباته بعد موته.

حول هذه الترجمة:

فيما قد يذهب البعض إلى أن النص يدور حول القوانين/التشريعات، أراه – بالنظر إلى الخلفية الثقافية لكافكا وإلى مجمل كتاباته القلقة والمثقلة بموروثه الاجتماعي اليهودي – أراه ينصرف بشكل أدقّ إلى القوانين/الشرائع بدلالاتها الأوسع، مما يعني أن الأمر يتعدّى "القانون" بمعناه الفني المعاصر، إلى معناه الديني/التاريخي القديم. ولذلك، فقد اخترت أن أترجم كلمة "قوانين" في النص أدناه إلى "شرائع" (هذا، مع التنويه إلى أن في النص إسقاطاتٌ هامةٌ تتعدى الحالة اليهودية، بطبيعة الحال).

وبعد، فلما كان كاتبنا شخصية معقدّة (لم يكن الوضوح قط إحدى فضائل كافكا)، فأنا لا أملك إلا أن "أعتقد" بصحة خياري الترجميّ هذا، دون أن يكون في استطاعتي أن أؤكده.

***

شرائعنا، عمومًا، ليست معروفة، إذ تتكتّم عليها مجموعةٌ صغيرةٌ من النبلاء الذين يحكموننا.

نحن واثقون من أن هذه الشرائع القديمة تُدار بطريقة دقيقة، ومع ذلك، فمن المؤلم جدًّا أن تتحكّم بالمرء شرائع لا يعرفها.

ليس ما أفكّر به هو التباينات المُحتملة التي يمكن أن تقوم نتيجة لتفسير الشريعة، ولا الأوضاع غير العادلة الناجمة عن كون حفنة قليلة من الناس – وليس الجميع – هي من لها الرأي في تفسير الشرائع؛ إذ ربما لم تكن لهذه الأمور أهميةٌ كبرى.

إن الشرائع قديمة جدًّا، وما تفسيراتها إلا نتاج عمل قرون، بحيث أن هذه التفسيرات اكتسبت هي ذاتها صفة الشريعة بدورها. ورغم أن حرية التفسير مازالت متاحة، إلا أنها صارت مقيّدة جدًّا.

أكثر من ذلك، فليس لدى النبلاء سببٌ لأن يتأثروا في تفسيراتهم بمصالح شخصية معادية لنا، ذلك لأن القوانين قد وُضعت لمصلحة النبلاء منذ البداية، فهم أنفسهم يوجدون في مركز فوق الشرائع، ويبدو أن هذا هو السبب في أن تلك الشرائع قد عُهدت إليهم حصرًا.

بطبيعة الحال، هناك حكمةٌ في ذلك – ومن ذا الذي يشكّ في حكمة الشرائع القديمة؟ – إلا أن في ذلك أيضًا صعوبةٌ لنا؛ ربما كان هذا أمرًا لا يمكن تجنّبه.

إن مجرد وجود هذه الشرائع، على أية حال، هو أمرٌ – في أفضل الفروض – مُفترض.

هناك تقليدٌ يقضي بأنها موجودة وبأنها لغزٌ موكلٌ إلى النبلاء، ومع ذلك فإنها ليست – ولا يمكن أن تكون – أكثر من مجرد تقليد قضى به الزمن، فجوهر أي شريعة قديمة هو أن تظلّ لغزًا. وقد كان فينا من تصدّوا لدراسة تصرفات النبلاء منذ بداية الزمان بدقة، فصاروا يحوزون سجلات وُضعت من قِبَل أجدادنا – سجلاتٌ تابعنا نحن وضعَها بوعيّ – وهم يدّعون أنهم يتعرّفون – في الأعداد التي لا تُحصى من الوقائع – على صور من الميل إلى السماح بهذه الصيغة التاريخية أو تلك. إلا أننا عندما نحاول أن نموضع أنفسنا في الحاضر أو المستقبل وفقًا لهذه النتائج المُمحّصة والمنطقيّة، يُضحي كل شئ عندها غير مؤكّد، فيغدو كل عملنا وكأنه مجرد لعبة فكرية، إذ ربما كان الأمر هو أن هذه الشرائع التي نحاول فكّ طلاسمها لا وجود لها أصلاً.

هناك من يؤمنون بهذا الرأي فعلاً، وهم يحاولون أن يبرهنوا أنه لو كان لأي شريعة وجودٌ حقًّا، فإن هذه الشريعة ستكون أيًا ما كان النبلاء يفعلونه.

هذا الفريق لا يرى إلا الأفعال التحكّمية للنبلاء، وهو يرفض التقليد الشعبي الذي – وفقًا له – لا تتمتع هذه الشرائع إلا ببعض المزايا التافهة والعرضية التي لا تعوّض نقائصها، لأنها تعطي الناس أمنًا زائفًا، خادعًا، ومفرطًا في الثقة في مواجهة الأحداث الجارية.

> إن الأمر لا يعود إلى أن لي روحًا كارهةً للنبلاء؛ إطلاقًا، ليس الأمر كذلك. إننا إلى كره أنفسنا أميل، لأننا لم نثبت لأنفسنا بعد أننا جديرون بأن تُعهد إلينا هذه الشرائع

إن هذا أمرٌ لا يمكن إنكاره، إلا أن الغالبية العظمى من شعبنا يعتقدون بأن التقليد بعيدٌ عن الكمال وأنه يستدعي المزيد من التمحيص، وأن المادة المتاحة – مهما بدت استثنائية – ما زالت فقيرة، وأن عصورًا عدة ينبغي أن تمرّ قبل أن تكون هذا التقليد وافٍ بشكل كافٍ.

هذا النظر – وإن كان غير مريح فيما يتعلق بالحاضر – لا يخفّف من وطأته سوى الاعتقاد بأنه سيحين بالنهاية وقت سيصل فيه كلٌّ من التقليد وبحثنا فيه إلى نهايتهما معًا، ولما كان سيترتب على ذلك أنه سيكون هناك مساحةٌ للتنفّس، فإن كل شئ سيصير عندها أكثر وضوحًا، وستنتمي الشرائع إلى الناس، فيما النبلاء سيتلاشون.

إن الأمر لا يعود إلى أن لي روحًا كارهةً للنبلاء؛ إطلاقًا، ليس الأمر كذلك. إننا إلى كره أنفسنا أميل، لأننا لم نثبت لأنفسنا بعد أننا جديرون بأن تُعهد إلينا هذه الشرائع.

وهذا هو السبب الحقيقي في كون الفريق الذي لا يعتقد بوجود الشرائع قد ظل دائمًا صغيرًا في حجمه، بالرغم من كون عقيدته الفكرية جذابةٌ جدًا من نواحٍ عدّة، ذلك أنه يعترف بالنبالة وبحق من ينتمون لها في الحياة.

في الحقيقة، فإن المرء لا يمكنه أن يعبّر عن هذه الإشكالية إلا على صورة مفارقة:

أي طرفٍ يقوم بممارسة النقض – ليس في مواجهة الشرائع فقط بل في مواجهة النبالة كذلك – سيحظى بدعم جميع الناس، ومع ذلك فلا يمكن أن يوجد مثل هذا الطرف، لأن أحدًا لا يجرؤ على نقض النبالة.

إننا نعيش على حدّ الموسى هذا. لقد اختصر أحد الكتّاب الأمر بهذه الطريقة:

من بين الشرائع المفروضة علينا، وحدها النبالة هي الشريعة الأكيدة والواضحة لنا، فهل ينبغي أن نحرم أنفسنا من ذلك؟



ترجمة : د. محمد معتصم علي

جامعة جدة - المملكة العربية السعودية

بقلم: جمال محجوب *

في رثاء الطيب صالح عبقري الرواية العربية

يعتبر الطيب صالح الذي توفي عن عمر يناهز الثمانين عامًا، الأديب الأبرز في السودان. كما يُعد كاتبًا معروفًا ومرموقًا في الصحف والمجلات ومختلف الأروقة الأدبية في البلدان العربية. ويلقى قبولًا واسعًا من النقاد والقراء. وبلغت روايته الذائعة الصيت "موسم الهجرة إلى الشمال"، من الشهرة والرواج لدرجة أنها قد حجبت الضوء عن رواياته وأعماله الأدبية اللاحقة. وهي رواية صغيرة الحجم إلا إنها تضج بعالم ساحر ومثير. وقد وجدت قبولًا ورواجًا فور صدورها في ستينيات القرن الماضي. ومن ثم ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وصارت منذ ذلك الحين موضوعًا للدراسة والجدل النقدي والأكاديمي الذي لم ينضب معينه حتى اليوم.

وتحكي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، قصة رجل عاد إلى قريته، بعد أن قضى سنوات في بريطانيا للدراسة، ليكتشف أن رجلًا آخر، اسمه مصطفى سعيد، قد حل مكانه في أفئدة وقلوب أهل القرية. وكُتبت الرواية بأسلوب مشوق وجذاب، فبدت وكأنها سلسلة من المشاهد المسرحية، الطويلة المتداخلة. يتحدث فيها الراوي عن البون الشاسع بين المجتمع القروي في شمال السودان وحياة لندن الصاخبة، والتي كانت تعج بالمهاجرين في العشرينيات من القرن الماضي. وتعد "موسم الهجرة إلى الشمال"، واحدة من أجمل الروايات التي تناولت موضوع الاستعمار والجنس في إطار الصراع بين الشرق والغرب. فقد نصب مصطفي سعيد، بطل الرواية، نفسه غازيًا في ديار الانجليز، ردًا على غزوهم الاستعماري لبلاده. وانتقامًا منهم، فقد كرس حياته في لندن لإغواء الفتيات البريطانيات التواقات لذلك الشرق البعيد والمثير، وحول شقته الي خيمة شرقيه تلبي رغباتهم وخيالاتهم.

وخلافًا لكل معاصريه، رفض الطيب صالح الجنوح نحو التبسيط وإدانة الاستعمار وتحميله وزر الإخفاقات في البلدان المستعمرة. فقد ذكر، ذات مرة، أن الصراع بين الشرق والغرب، يظل غامضًا بطريقه مريبة وغير مريحه. ويبدو أن تلك القدرة الإبداعية على تجاوز كل التصورات المسبقة عن الاستعمار والشرق هي التي ساهمت في خلود رواية "موسم الهجرة إلى الشمال". فقد استطاع الطيب صالح في تلك الرواية تسليط الضوء على القدر والمصير المشترك الذي لا فكاك منه بين الشرق والغرب. وبالإضافة إلى ذلك، فقد وجهت الرواية نقدًا لضيق الأفق في التفكير، واستغلال المرأة ومعاناتها التي تعيشها في المجتمعات الريفية والتقليدية. وكل ذلك، أهل الرواية لتنال استحسانًا منقطع النظير لدرجة أن وصفها الناقد الأمريكي، الفلسطيني الأصل، ادوارد سعيد، بأنها من أفضل ست روايات في الأدب العربي المعاصر. واعتبرتها أكاديمية الأدب العربي في سوريا، الرواية الأفضل في القرن العشرين في عام 2001م.

وتجلت عبقرية الطيب الصالح، في تصوير ما يدور

رفض الطيب صالح الجنوح نحو التبسيط وإدانة الاستعمار وتحميله وزر الإخفاقات في البلدان المستعمرة. فقد ذكر، ذات مرة، أن الصراع بين الشرق والغرب، يظل غامضًا بطريقه مريبة وغير مريحه.

في ثنايا النفس الإنسانية بتناقضاتها وتعقيداتها. ففي قصة "حفنة تمر" التي تعد واحدة من أفضل ما كتبه الطيب صالح، يدرك بطل الرواية الصغير والصبي اليافع أن عالمه المثالي مليئ بالتوتر والحذر، الأمر الذي لم يكن يدرك كنهه من قبل. فللمرة الأولى يدرك الصبي أن الحياة مليئة بالمفاجآت والخيارات، وأن عليه أن يواجه حقيقة أن جده الطيب ليس بذلك النقاء الذي كان يظنه. وهذا التصوير الدقيق والحبكة الفائقة التي تبين اختلاط المشاعر، وتبرز الصراع بين التورط في جريمة والشعور بالامتعاض من الواقع قد يؤدي إلى بروز ضمير الانسان. وهذه الثيمة هي التي نقلت الطيب صالح إلى مصاف الكتاب العالميين، وجعلته واحدًا من أولئك الذين سيتردد صدى اسمهم لزمن طويل وسط الأجيال القادمة.

ومن المعالم البارزة في مسيرة الأديب الراحل الطيب صالح، مقاله بعنوان "من أين أتي هؤلاء"، والذي نشره في عام 1990م، ووجه فيه انتقادًا لاذعًا للنظام الإسلاموي الحاكم في السودان. فقد استهجن فيه عملية التجريف الممنهجة للثقافة السودانية والقيم المحلية الموروثة، وإضعافها وإحلالها بأخرى، بدعوي إسلاميتها أو توافقها مع يصبو إليه ذلك النظام الإسلاموي المتشدد. وفي المقابل، حظر ذلك النظام الإسلاموي روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" لفترة من الزمن، بدعوي أنها رواية فاضحة، وتحتوي على عبارات ولغة خادشه للحياء والذوق العام. وبالتأكيد لم يلحق ذلك الحظر ضررًا كبيرًا بالرواية التي كانت قد أخذت مكانها بالفعل من قبل ذلك، كرواية لها سمعتها وقيمتها في عالم الأدب.

وفيما يتعلق بشخصية الطيب صالح الإنسان، فقد عُرف بالهدوء ودماثة الخلق. وكان يكن احترامًا كبيرًا للتقاليد، ومع ذلك لا يخضع لها كثيرًا. وكثيرًا ما كان يجد متعته في الحوار وتبادل الأفكار، ويمد يد العون للشباب المتلمسين طريقهم في دروب الكتابة والأدب. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان نشطًا جدًا في الفعاليات الأدبية التي ظلت تقام في البلدان العربية. فقد ترأس العديد من الجوائز والفعاليات، وتحدث ناقلًا تجربته في العديد من اللقاءات والمؤتمرات. وفي هذا الصدد، فقد جُمعت مقالاته ولقاءاته عن الأدب والنقد ورحلاته وتعليقاته السياسية وغيرها لاحقًا، ونشرت مبوبة ومرتبة في سلسلة من الكتب التي وجدت رواجًا كبيرًا، وعكست التنوع الكبير في مساهمته في الكتابة، خلافًا لما هو موجود في أعماله المترجمة، والتي ركزت فقط على مساهمته الروائية والقصصية.

وبالنسبة لمسيرة الطيب صالح المهنية، نجد أنه عاش معظم حياته خارج السودان. فقد التحق بهيئة الإذاعة البريطانية -القسم العربي، عند مغادرته السودان، وبقي فيها إلى أن أصبح مديرًا لإدارة الدراما. ثم عمل بعد ذلك في وزارة الإعلام في دولة قطر، قبل أن ينضم إلى منظمة التربية والثقافة والعلوم (يونيسكو)، التابعة للأمم المتحدة في باريس. ورغم كل ذلك التنقل، ظلت بريطانيا هي قطب الرحي في رحلاته وتنقلاته العديدة من أجل العمل، والمكان الذي يعود إليه دائمًا عقب كل سفر وترحال.

وفيما يتعلق بحياته الأسرية والخاصة، نجدها لم تبعد كثيرًا عن أعماله الأدبية، وعكست ذلك الصخب والضجيج الذي يشوب الصراع بين الشرق والغرب. فقد تزوج من سيدة أسكتلندية، هي جوليا ماكلين في عام 1965م، واستقر في جنوب غرب لندن.

الجدير بالذكر، أن الطيب صالح، ولد في قرية كرمكول، بالقرب من مدينة الدبة، في شمال السودان. ثم انتقل في شبابه إلى الخرطوم للدراسة في كلية غردون التذكارية (سميت لاحقًا جامعة الخرطوم)، وانتقل بعدها إلى لندن في عام 1952م، ضمن الوفود الأولى من السودانيين المبتعثين للدراسة في بريطانيا، استعدادًا لاستقلال البلاد من الاستعمار البريطاني، والذي حدث لاحقًا في عام 1956م. وقد ترك انتقال الطيب صالح إلى الغرب أثره في حياته وأدبه. فقد ظلت قريته وعوالمها الواقعة في شمال السودان محور معظم أعماله الأدبية. فقد نجح الطيب صالح، من خلال المزج بين الخيال والواقع في نقل محيط وبيئة تلك القرية البسيطة إلى مصاف العالمية.

وفي الأخير نختم، بأن الأديب الطيب صالح، الذي كان قد ولد في 12 يوليو 1928م، وتوفي في 18مايو 2009م، عاش سنواته الأخيرة مع زوجته وبناته الثلاث: زينب وسارة وسميرة.

المصدر:

صحيفة الغارديان البريطانية – 20 فبراير 2009

https://www.theguardian.com/books/2009/feb/20/obituary-tayeb-salih

* جمال محجوب: روائي ،وكاتب سوداني بريطاني، يكتب بالإنجليزية.

** محمد معتصم محمد علي: أستاذ جامعي ومترجم – جامعة جدة – المملكة العربية السعودية.

غيابُ العدالة.. وسيكولوجية الغِنى والفقر

إليزابيث كولبرت



ترجمة: حسام خليل

مصر

في العام 2016، كان أعلى الموظفين دخلًا في ولاية كاليفورنيا هو «جيم مورا»، مدرب فريق كرة القدم بجامعة كاليفورنيا – لوس أنجلوس (قبل أن يرحل عن الفريق)، حيث تقاضى في ذلك العام 3.58 مليون دولار أمريكي. وحلّ ثانيًا، براتبٍ سنويٍّ مقداره 2.93 مليون دولار، «كوزو مارتن»، الذي كان إذ ذاك يشغل منصب المدير الفني لفريق كرة السلة (رجال) بجامعة كاليفورنيا – بيركلي. كما تشير الأرقام إلى أن الدخل السنوي لكبير أطباء الأسنان بمستشفيات وزارة الخارجية الأمريكية، ويُدعى «فيكتور خليل»، كان قد بلغ في ذلك العام 686 ألف دولار، وبلغ دخل «آن تيفيل»، مديرة مركز كاليفورنيا للأبحاث، 135 ألف دولار، بينما لم يزد دخل «جون سميث»، الذي يشغل وظيفة كتابية موسمية بأحد مكاتب الضرائب بالولاية عن 12.900 دولار سنويًا.

هذه الأرقام مستقاة من قاعدة بيانات مملوكة لصحيفة «ساكرامنتو بي»، وهي قاعدة بيانات مفتوحة، تتيح لعموم المستخدمين البحثَ بالاسم أو الجهة الحكومية، وتشتمل على معلومات دقيقة عن رواتب أكثر من 300 ألف موظف يعملون بولاية كاليفورنيا. أحسبُ أن غالبية موظفي الولاية باتوا على علم بأمر قاعدة البيانات هذه، بعدما لم يكن يُسمع بها، لدى إنشائها عام 2008، إلا في دوائر محدودة. ما يعني أن الظروف قد تهيأت لإجراء تجربة علمية.

أجرى التجربة أربعةٌ من الاقتصاديين، بهدف اختبار النظريات التي تبحث الأبعاد المختلفة لظاهرة غياب العدالة، وتتباينُ فيما بينها أشدَّ التباين. فبحسب إحدى تلك النظريات، ويُطلق عليها «نموذج التحديث العقلاني» (rational-updating model)، يميلُ الشخص إلى تقييم راتبه من زاوية الفُرص التي قد تسنح له. فلو أنه اكتشف أنه يتقاضى أجرًا أقلَّ من أقرانه، فسوف «يُحدِّث» (update) توقعاته لما سيكون عليه دخلُه فيما بعد، ويخلُصُ إلى أن ثمة فرصةً سانحة وإمكانيةً قائمة لزيادة دخله مستقبلاً. والعكسُ بالعكس، فلو اتصل بعلمه أنه يتقاضى أجرًا يفوق ذلك الذي يتقاضاه أقرانه، فسوف يقعُ الخبرُ منه موقعًا غير حسن، ويُحدِّث توقعاته في الاتجاه المضاد.

وفي مقابل هذه النظرية، ذهبت نظرية أخرى إلى أن استجابة المرء لشعوره بغياب العدالة لا تكون عقلانية، وإنما عاطفية. فلدى اكتشافه أنه يتقاضى أجرًا أقلَّ من قرنائه، لن يقع هذا في روعه باعتباره إشارةً تُنبئ بزيادة دخله مستقبلاً، وإنما أمارةً على أنه لا يُلقى من التقدير ما يستحق (فيما يُطلق عليه الباحثون «نموذج الدخل النسبي» (relative income model). وعليه، فبحسب هذه النظرية، لو نما إلى علم أحدهم أنه من ذوي الدخل المحدود، فسوف يعتريه شعورٌ بالحَنَق والضيق. أما إذا اكتشف أنه من أصحاب الدخل المرتفع، فسوف يتملكه شعور



بالرضا والارتياح.

شرع الاقتصاديون الأربعة في إجراء دراستهم، فبعثوا رسالة إلكترونية إلى آلاف الموظفين في ثلاث من كليات جامعة كاليفورنيا – هي كليات سانتا كروز، وسان دياغو، ولوس أنجلوس – بقصد لفت انتباههم إلى وجود قاعدة البيانات آنفة الذكر. وسرعان ما شهد الموقع الإلكتروني قفزة ملحوظة في عدد الزيارات، إذ طفق الموظفون يتفقدون رواتب بعضهم البعض.

وما هي إلا أيام قلائل حتى أعقب الباحثون رسالتهم برسالة أخرى، تضمّنت هذه المرّة بعض الأسئلة، منها: ما مدى رضاك عن عملك؟، وما مدى رضاك عن الأجر/ الراتب الذي تتقاضاه لقاء هذا العمل؟. ثم كان أن بعثوا بهذه الرسالة الثانية إلى مجموعة أخرى من الموظفين، غير أولئك الذين أوعزوا إليهم بارتياد قاعدة البيانات، وعقدوا مقارنةً بين نتائج المجموعتين. والحقّ أن النتائج التي انتهوا إليها لم تتطابق – التطابق التام – مع مقولاتِ أيٍّ من النظريتين اللتين أسلفنا الإشارة إليهما.

صدّقت النتائج على إحدى مقولتي نموذج الدخل النسبي: فالموظفون الذين تبيّن لهم أنهم يتقاضون أجورًا تنخفض عن أجور أقرانهم، انتابهم شعورٌ بالاستياء، كما دلّت على ذلك أجوبتهم، إذ تبيّن أنهم – قياسًا إلى المجموعة الضابطة – أقلّ رضاءً عن وظائفهم، وأحرَصُ على تركِها والبحثِ عن وظائف جديدة. أما أصحابُ الدخول المرتفعة، فقد خاب تنبّؤ نموذج الدخل النسبي بشأنهم. فخلافًا لما قال به هذا النموذج، لم تظهر دلائل الارتياح، ولا علائم الحبور، في أجوبة أولئك الذين انكشف لهم أنهم أحسنُ حالاً من زملائهم؛ بل كانوا إلى عدم المبالاة أقرب. في الورقة التي نُشرت حول هذه الدراسة، صاغ الاقتصاديون الأربعة النتيجة التي خلُصوا إليها بقولهم إن تفقّد قاعدة البيانات «كان له أثر سالب على العاملين الذين تنخفض أجورهم عن متوسط الأجور في نفس الوحدة الإدارية وعند نفس الفئة الوظيفية»، لكن «لم يُلحظ له أي أثر على العاملين الذين ترتفع أجورُهم عن هذا المتوسط».

أما الخلاصةُ التي خرج بها الباحثون من دراستهم، فهي أن لدى أرباب العمل محافزَ قويًا، لإخفاء رواتب موظفيهم، والإبقاء عليها في طيّ الكتمان. وإذا صحّ أن ننظر إلى موظفي ولاية كاليفورنيا باعتبارهم عيّنة ممثلة لعموم الأمريكيين، وأمكن – من ثم – تعميم نتائج هذه التجربة عليهم، فسوف نخرج بخلاصة أوسع في دلالتها، وأدعى إلى القلق. ففي مجتمع تتركز فيه المكاسب الاقتصادية عند قمة هرمه – في مجتمع كمجتمعنا، بعبارة أخرى – تكاد ألا نجد مَن يمكن اعتبارُه بهذا المعنى رابحًا بحقّ، بينما الخاسرون كُثُر.

يذكُر «كيث باين»، الباحث في علم النفس، تلك اللحظة التي أدركَ فيها أنه فقير: كان تلميذًا بالصف الرابع الابتدائي، يتخذ موقعه بين أترابه المصطفّين داخل الكافيتريا المدرسية، في مدرسته الواقعة غربي مدينة «كنتاكي». لم يكن «باين» يدفع ثمن وجبته المدرسية، ذلك أنه نشأ في أسرة فقيرة، فكانت تُصرف له وجبة مجانية. ولمّا كان الأمر كذلك، فقد جرت العادة على ألا تطالبه موظفة الكاشير بثمن الوجبة، وإنما تسمحُ له بالمرور، بإشارة صامتة من يدها. حتى كان ذلك اليوم، عندما استُبدلت الموظفةُ بأخرى، وإذا بالموظفة الجديدة تطالبُه بدفع دولارٍ ورُبع: مبلغٌ كبير على مَن خلا مِن المالِ جيبُه! فأُسقط في يد الطفل، وغمره شعورٌ بالخزي. أدرك من توِّه – وعلى نحو مفاجئ – أنه لم يكن مثل غيره من الأطفال، الذين اصطفّوا معه، أمامه وخلفه، وفي جيوبهم ما يكفي لنقد ثمن الوجبة المدرسية.

في كتابه: «السُّلَّم المكسور: أثر غياب العدالة على طريقة تفكيرنا وحياتنا وموتنا»، يتذكّر «كيث باين» تلك اللحظة قائلاً: «غيّرت هذه اللحظةُ نظرتي إلى كل شيء». «فرُغم أن شيئًا لم يتغير من وجهة النظر الاقتصادية المحضة (إذ لم يتغير دخلُ الأسرة في ذلك اليوم عن دخلها في اليوم الذي سبق)، كانت تلك اللحظةُ داخل الكافيتريا خليقةً أن تبيّن لـ «باين» موضعه من السُّلم، فصار من يومه واعيًا إلى تلك الدرجة – من درَج السُّلم – التي يقفُ عليها. أورثه هذا الوعيُ شعورًا بالخجل، تمكّن منه وملَكَ عليه أمره: صار يتحرّج من ملابسه، وطريقته في التحدّث، وحتى من قَصّة شعره، الذي كان يقُصّه في المنزل، مستعينًا على ذلك بالنظر في طاسٍ معدني، عوضًا عن المرآة. يقول «باين» متذكرًا: «لازمني هذا الخجل في طفولتي، وأسلمني إلى صمتٍ ثقيلٍ قلّما زايلني إبّان تواجدي بالمدرسة».

«كيث باين»، الذي يعملُ حاليًا أستاذًا لعلم النفس بجامعة شمال كاليفورنيا الكائنة في مدينة «تشابل هيل»، تكونت لديه قناعةٌ ألا شيء يُؤذي الفقراء – لاسيما في بلد كالولايات المتحدة، حيث نجد أن حتى أولئك الذين يقعون تحت خط الفقر، بحسب ما أورد «باين» في كتابه، غالبًا ما يملكون أجهزة تلفاز وميكروويف وهواتف نقالة – لا شيء يُؤذي

هؤلاء الفقراء أكثر من «شعورهم» الذاتي بأنهم فقراء. وليس هذا الشعور قصرًا على الأفراد المنتمين إلى الشريحة الاقتصادية الدنيا؛ ففي عالم يقيّم فيه المرءُ نفسه بالقياس إلى الأقران والجيران، لا يبعُدُ أن يكون أحدُهُم ميسورًا، ويحسب نفسه مع ذلك في عداد المحرومين. يقول «پاين»: «بخلاف دفاتر الحسابات المصرفية، حيث التصنيفات ثابتة والقوائم صلبة، تجد أن نظرة المرء إلى وضعه المادي أبعدُ ما تكون عن الثبات والصلابة، بل هو أقربُ إلى هدف متحرك على الدوام، يُحدَّد تبعًا للمقارنات المستمرة مع الآخرين».

ثم إن للشعور بالفقر عواقبَ وتداعيات تتجاوزُ مجرد الشعور؛ فالأشخاص الذين يقعُ في روعهم أنهم فقراء يتخذون قرارات مغايرة: هي في الغالب الأعمّ قراراتٌ أسوأ، وأبعدُ عن الصواب. ولتنظر إلى لُعبة اليانصيب على سبيل المثال: أن يُنفق أحدُهُم دولارين على شراء ورقة يانصيب «پاوربول»، بينما فُرص الفوز لا تتجاوز واحدًا من ثلاثمائة مليون، لا يبدو قرارًا صائبًا أو حصيفًا؛ لاسيَّما إذا كان ذلك المقامر ممَّن يكابدون شظف العيش، وقِصَرَ ذات اليد. على أن الأرقام تُفصح عن أن محدودي الدخل من الأمريكيين أكثرُ إقبالاً على شراء أوراق اليانصيب، إلى حد أن البعض يُشيرون إلى هذا النشاط برُمَّته على أنه «ضريبةٌ على الفقراء».

ومردُّ هذا السلوك من جانب الفقراء، بحسب أحد التفسيرات، إلى أنهم أجرأ على المجازفة، والانخراط في الأنشطة التي تنطوي على مخاطرة؛ بل يمكن القول إن هذا هو السبب الذي إليه يُعزى فقرُهم في المقام الأول. وهكذا، فإن هذه الطريقة في التفكير، وفقًا للتصور الذي يطرحه «پاين»، هي ما تعكس الصورة المفترَضة، وتقلبُ الأمور رأسًا على عقب. وفي هذا الصدد، يتناول في كتابه دراسةً عن القمار، أجراها باحثون كنديون في علم النفس. فبعد أن توجَّهوا إلى الأشخاص الذين خضعوا للدراسة ببعض الأسئلة الاستقصائية، دارت في جملتها حول أوضاعهم المادية، طلبوا إليهم تقييم أنفسهم وحالتهم الاقتصادية وفقًا لما أطلقوا عليه «المقياس المعياري لفائض الدخل». وهو، في الحقيقة، لا يعدو كونه مقياسًا وهميًا، وُضعت له القيمُ والدرجاتُ كيفما اتفق. ذلك أن الباحثين لم يكونوا في حقيقة الأمر معنيين ببحث الأوضاع الاقتصادية لمَن شمِلتهم الدراسة، بحد ذاتها، وإنما برصد انطباعاتهم وتصوراتهم عنها: خرج المشاركون من تلك المناقشة وقد انطبع في نفوس بعضهم أن فائض الدخل لديهم يفوقُ ذلك الذي يتوفَّرُ عليه أقرانُهم، وخرج البعضُ بانطباع معاكس. وفي الأخير، مُنح كل مشارك عشرين دولارًا، وتُرك له الاختيار بين الاحتفاظ بها، أو المراهنة بها في لُعبة ورقٍ حاسوبية. ومن عجبٍ أن المشاركين الذين سجَّلوا لأنفسهم درجةً منخفضة على مقياس فائض الدخل كانوا أميَل من غيرهم إلى المراهنة بنقودهم، وأشدَّ إقبالاً عليها. يخلُصُ «پاين» من هذه الدراسة إلى أن «الشعور بالفقر هو ما دفع هؤلاء المشاركين نحو مزيدٍ من المقامرة».

> إن للشعور بالفقر عواقبَ وتداعياتٍ تتجاوزُ مجرد الشعور؛ فالأشخاصَ الذين يقعُ في روعهم أنهم فقراء يتخذون قراراتٍ مغايرة: هي في الغالب الأعمّ قراراتٌ أسوأ، وأبعدُ عن الصواب.

وفي دراسة أخرى، أجراها هذه المرة «پاين» بمشاركة عدد من زملائه، قُسّم المشاركون إلى مجموعتين، وعُقدت مراهنةٌ فيما بينهما، إذ تنافست المجموعتان على عدد من الرهانات المتوالية. وحيالَ كلّ رهان، تعيَّنَ على كل مجموعة أن تختار بين خيارين: إما مكسب منخفض ومخاطرة منخفضة (وليكن المكسب 15 سنتًا وفرصة الفوز به 100%)، أو مكسب مرتفع ومخاطرة مرتفعة (كأن يكون المكسب دولارًا ونصفًا وفرصة الفوز به 10%). وقُبيل انطلاق المراهنة، نقل الباحثون إلى المجموعتين - كُلاً على حِدة - صورتين مختلفتين (ووهميتين أيضًا) عن مُجريات المراهنات السابقة: فأخبروا المجموعة الأولى أن الفرق في المكسب بين الرابح والخاسر في تلك المراهنات لم يزد على سنتات قليلة، وأخبروا الثانية أن الفارق كان شاسعًا. وانطلقت المراهنة، فإذا المنتمون إلى المجموعة الثانية يُظهرون في رهاناتهم قدرًا من المجازفة يفوقُ بكثير ذلك القدر الذي أظهره أفرادُ المجموعة الأولى. يؤكد «پاين» أن هذه التجربة «تقدم أول دليل فعليٍّ على أن اللامساواة-من حيث هي-كفيلةٌ بدفع الأشخاص نحو سلوك يتسم بالمجازفة».

يذهب «پاين» إلى أبعدَ من ذلك، فيقول بوجود ارتباط بين موقف المرء من الأجناس، وتعرُّضه لتجربة حرمان. ويستدلُّ على ذلك بدراسة أجراها باحثون في علم النفس بجامعة نيويورك، حيث وزعوا كل فردٍ من أفراد الدراسة عشرة دولارات لإنفاقها على واحدةٍ من تلك الألعاب التي تُلعب عبر شبكة الإنترنت. ثم كان أن انتخبوا مجموعةً من هؤلاء الأفراد، وأخبروهم أنهم كانوا ليُمنحوا مائة دولار، لو أنهم أوفرُ حظًا. ثم عُرض على المشاركين، وجميعُهُم من ذوي البشرة البيضاء، عددٌ من صور الوجوه (لم تكن في واقع الأمر سوى صور مُركَّبة ومعدَّلة بطُرقٍ شتَّى)، وطلبوا إليهم اختيار الصورة «الأشد سوادًا». فكان أن وقع اختيار أفراد المجموعة «التي لم يحالفها الحظ»- في المتوسط- على صورٍ أغمقَ من تلك التي وقع عليها اختيار المجموعة الضابطة. علَّلَ «پاين» ذلك بأن «الشعور بالغُبن قد عزَّز قدرتهم على إدراك الفوارق بين الأجناس».

وهكذا، يزخر كتاب «السُّلَّم المكسور» بدراسات مماثلة: بعضُها أكثرُ إقناعًا من البعض. وفي غير قليلٍ من الأحيان، ترى «پاين» وقد شطح باستنتاجاته إلى أبعدَ مما تحتمل النتائج. إنما تكمُنُ قيمة الكتاب في غزارة الحُجج والبراهين التي تحتشدُ بين دفَّتيه. إن الشخص الذي يقعُ- أو يُوقَّعُ- في روعه أنه محروم، عادةً ما يرى أنه تعوزُه القدرة والكفاءة، ويكونُ أقربَ من غيره إلى تبنّي نظريات المؤامرة. بل ويكون أكثر عُرضة للمشاكل الصحية؛ فقد توصَّلت دراسة أُجريت على عينة من الموظفين الحكوميين في بريطانيا إلى نتيجة مُفادُها أنَّ تقييم الشخص لوضعه المادي يُعد مؤشرًا أصدقَ على حالته الصحية من درجته العلمية أو دخله الفعلي.

أما الخلاصةُ التي يخرج بها «پاين» من كل تلك الدراسات والتجارب، فهي أننا ماضون في طريقٍ لا يُبشر بخير، وإنما يدعو إلى القلق. صحيحٌ أن الولايات المتحدة ضمن البلدان التي تحتلُّ قمة الهرم العالمي من حيث متوسط دخل الفرد، إلا أنه، وبالنظر إلى تلك الفجوة الآخذة في الاتساع ما بين شريحة الـ 1% الأعلى ثراءً وبين سائر شرائح وطبقات المجتمع، لا عجب أن تتفشَّى تلك الانطباعات الذاتية التي تُوقِع في نفوس الناس أنهم فقراء. يقول «پاين»: «إنَّ لغيابِ المساواةِ على النفسِ وقعًا يُشبه وقعَ الفقر؛ الأمرُ الذي يجعل الولايات المتحدة. . . - في غيرِ قليل من الوجوه- أقربَ شبهًا إلى البلدان النامية منها إلى القوى العظمى».

وهذه باحثةٌ أخرى معنيَّة بدراسة مسألة غياب المساواة، هي «راشيل شيرمان»، أستاذةُ علم الاجتماع بجامعة «نيو سكول» بنيويورك؛ غير أنها تركز في بحثها على نطاقٍ بحثي أضيقَ كثيرًا مما رأينا في حالة «پاين». في مقدمة كتابها: «طريقٌ غيرُ مفروشٍ بالورود: متاعبُ الثراء»، تقول «شيرمان» إنه «على الرغم من أن صور الأثرياء تتصدَّر واجهات الصُّحف، وتعُجُّ بها وسائل الإعلام المختلفة، لا نكادُ نقفُ على كُنه هذا الثراء؛ لا نعرفُ ماذا يعني أن تكون ثريًا في هذه اللحظة التاريخية الراهنة».

أوَّلُ ما اكتشفَتْهُ «شيرمان» عن الأثرياء أنهم لا يرغبون في الحديث إليها، أو التجاوب معها. وحتى أولئك الذين قبِلوا بإجراء مقابلات بحثية معهم، توقفوا فجأةً عن التواصل، وانقطعوا عن الرد على رسائلها. من هؤلاء، على سبيل المثال، سيدةٌ اعتذرت عن المُضي في إجراءات عقد المقابلة، متعللةً بأنها «غارقة حتى أذنيها» مع أطفالها؛ لتعلم «شيرمان» بعد ذلك أن الأطفال إنما كانوا في معسكر مدرسيّ. غير أنها، بعد جُهدٍ مُضنٍ، وقَطعِ مسافاتٍ طويلةٍ سيرًا على الأقدام، اجتمع لها خمسون من عِلية القوم في منطقة «مانهاتن» وفي محيطها، يتحصَّل غالبيتهم على دخلٍ أسريٍّ سنوي يتجاوز خمسمائة ألف دولار، فيما يتقاضى نصفُهم تقريبًا دخلاً سنويًا يربو على مليون دولار، أو يمتلكون أصولاً تتجاوز قيمتها ثمانية ملايين دولار، أو يجمعون بين هذا وذاك. (على الأقل، هذا ما قرره أفراد الدراسة أنفسهم؛ أمَّا الباحثة، فسرعان ما ذهب بها الظن إلى أن هذه الأرقام لا تعكس الحقيقة، وإنما تنخفض عنها انخفاضًا يسيرًا أو كبيرًا.) وقد أظهر أفراد الدراسة حرصًا شديدًا على التكتُّم والسرية، ما اضطرَّ الباحثة إلى حجب أيةِ تفاصيلَ من شأنها أن تُفصح عن هويتهم لشخصٍ ربما حلَّ بهم ضيفًا في منازلهم الفاخرة، أو التقاهم في متنزهاتهم الباذخة. التمستْ الباحثة أفراد الدراسة في مظانّهم، وبلغ بها الأمرُ حدَّ ارتياد حماماتهم الوثيرة. تقول: تحدثتُ إلى بعضهم

«وهم في أحواض الاستحمام وحمامات البخار. وأجريتُ مقابلات في مطابخ مكشوفة، عادةً ما كانت مكسوَّةً برُخام الكرارة الأبيض الفاخر، أو مُزدانة بالطوب الأحمر يدويِّ الصُّنع.»

أما النتيجة الثانية التي خلُصت إليها «شيرمان» من دراستها، والتي ربما لا تبعُد عن الأولى، فمُفادها أن الموسرين يُفضِّلون ألا ينظروا إلى أنفسهم على أنهم كذلك. هذه سيدةٌ تمتلك شقة مُطلة على نهر «هودسون»، ومنزلاً آخرَ في منتجع «هامتونز»، وتتوفر على دخل أسريٍّ لا يقلُّ عن مليوني دولار سنويًا، تُخبر الباحثة أنَّها تُعدُّ نفسها من الطبقة الوسطى. تقول: «لديَّ انطباع أنه، مهما بلغت ممتلكاتك، ثمة مَن يملك منها مائة ضِعفًا!» وسيدةٌ أخرى، لها دخل أسريٌّ مُقارب، يتحصَّل عليه زوجها الذي يملك مكتب محاماة، تصفُ الوضع المادي لأسرتها بأنه «لا بأس به»، ثم تُردفُ قائلةً: «إليك، مثلاً، مدراءَ البنوك .. الهُوَّةُ واسعةٌ فيما بيننا وبينهم، حتى أننا لا نكادُ ندنو من أدناهم!» وسيدةٌ ثالثة، تتوفَّر على دخل أسري أعلى- يبلغ مليونين ونصف مليون دولار سنويًا- تَحتجُّ على استخدام الباحثة لفظَ «ثرية»، وتستدركها بالقول: «الثراء مسألة نسبية»، مشيرةً إلى أن بعض أصدقائها يسافرون لقضاء عُطلاتهم على متن طائرات خاصة، وتُعقِّب: «ذلك هو الثراء حقًّا!»

وما نرى إلا أن موقف السيدات الثلاث يتجاوب مع تحليل «باين»، وينسجم مع رؤيته إلى حدٍّ بعيد. فإذا كان الأمرُ كلُّه نسبيًا، وإذا كان الثراء إنما ينبُعُ من عين الرائي، بحيث يتوقف تحقُّق الثراء من عدمه على زاوية النظر التي يتخذها الشخص لإطلاق هكذا حُكم، فلا عجب أن تجد من فاحشي الثراء- حين يضعون أنفسهم في كفَّة، وفي الأخرى أُناسًا يفوقونهم غِنىً وثراء- مَن يأسفون لأنفسهم، وينعَون حالهم. فإذا عُدنا إلى السيدة التي تُبدي اعتراضًا على نعتها بالسيدة الثرية، على سبيل المثال، وجدنا أنها تضع نفسها عند «الدرجة الدنيا من قاع» فئة الـ 1%، وتستطردُ قائلة: «إن الفرق شاسع ما بين قمة هذه الفئة وقاعها!».

أما «شيرمان» فتذهب في التحليل مذهبًا مغايرا: إذ أرجعت نفور أفراد الدراسة من نعتهم بالثراء إلى رغبتهم في أن ينأوا بأنفسهم عما قد يكون لهذا الوسم من تضمينات. كتبت تقول: «إن ثمة نزوعًا بين سكان نيويورك إلى أن يروا أنفسهم "أشخاصًا صالحين"؛ والشخص الصالح يتفانى في العمل، ويتحلى بالحكمة والرشاد، ويعيش في حدود إمكاناته . . . لا يزهو ولا يختال.» وفي موضع آخر من كتابها، أبدت الباحثة «اندهاشها» من تكرار بعض التعبيرات على ألسنة أفراد الدراسة، عَكَست في جملتها أفكارًا متضاربة، ومشاعرَ مختلطة، عن طُرق الإنفاق. تقول: «بمُضيِّ الوقت، تراءى لي أن هذه المشاعر المختلطة تمثِّل في جوهرها صراعات أخلاقيةً حول كون المرء محظيًا من الأساس».

هذا الانزعاج الذي وثَّقته «شيرمان» في دراستها- سواءً كان مصدرَه الحسدُ أو الوازعُ الأخلاقي- يتسق مع نتائج الدراسة التي أجرتها جامعة كاليفورنيا. من الواضح أن غياب المساواة يُنتج أثرين غير متناظِرين: فرُغم كل ذلك الضيق الذي تُصيب به القابعين عند القاع، لا تجلبُ من البهجة لأولئك الذين يعتلون القمة إلا قليلاً.

وليس يخفى على الآباء أن لحظات توزيع الحلوى تحظى من أطفالهم بعناية خاصة. قبل بضعة أعوام، أجرى فريق من الباحثين في علم النفس دراسةً على الأطفال- حديثي السن إلى حد لا يؤهلهم لأن يطلقوا صرخةً مثل: «ليس هذا عدلاً!»- للتعرُّف على ردود أفعالهم حيال غياب العدالة. جمعوا إليهم عددًا من أطفال الحضانة (مرحلة ما قبل المدرسة)، وقسَّموهم إلى أزواج، ثم وزَّعوا عليهم مُكعَّبات بلاستيكية ليلهوا بها. وبعد بُرهة، طلبوا إليهم التوقُّف عن اللعب، وإعادة المكعَّبات إلى مكانها، ورصدوا لهم مكافأة على ترتيب الغرفة، عبارةً عن مُلصقات صغيرة. وبقطع النظر عن المساهمة الفعلية لكل طفل في أعمال الترتيب، مُنح أحد الطفلين في كل زوج أربعة مُلصقات، ومُنح الآخر مُلصقين اثنين. بحسب مراكز مكافحة الأمراض والوقاية منها (CDC)، يُفترض ألا يستوعب الأطفال فكرة الأعداد قبل بلوغهم السنة الرابعة. غير أنه قد لوحظ أن حتى الأطفال الذين لم يتجاوزوا عامهم الثالث قد فطنوا إلى ما وقع عليهم من ظلم. فراح غالبية الأطفال الذين حصلوا على مُلصقين فقط يرمقون مكافآت رُفقائهم المحظيين بنظرات حاسدة؛ فيما طالب البعض بالمزيد. أما الحاصلون على أربعة مُلصقات، فقد غضب بعضهم، إما لسبب من طريقة التوزيع، أو بسبب الاعتراض الذي أبداه رُفقاؤهم، فقرروا التخلي عن بعض من مُكتسباتهم. في البحث الذي نُشر حول هذه الدراسة، كتب فريق الباحثين: «نستطيع أن . . . نقول بشيء من الثقة إن هذا السلوك نابعٌ من إدراك الأطفال لمفهوم المساواة، لاسيَّما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه في جميع الحالات التي قرر فيها الأطفال التخلي عن بعض مكتسباتهم، لم يتخلَّ الطفل لرفيقه إلا عن مُلصق واحد فقط، لتصير المكافأتان بذلك متساويتين.» انتهى الباحثون إلى أن «الاستجابة الشعورية لغياب العدالة تظهر في سن مبكرة للغاية.»

فإذا كانت هذه الاستجابة الشعورية قد رُصدت في الأطفال وهُم في مثل تلك المرحلة العمرية المبكرة، فأكبر الظن أننا بإزاء غريزة إنسانية- أي أنها من منتوجات التطوُّر، أكثر من كونها خِلقةً مُكتسبة من الثقافة المحيطة. يُجري عُلماء مركز «يركس الوطني لأبحاث الرئيسيات»، الواقع خارج مدينة «أطلنطا»، أبحاثًا على قرود الكابوتشين بُنِّية اللون، التي تستوطن أمريكا الجنوبية. درَّب العلماءُ مجموعة من القرود على مقايضة شرائح الخيار بقطع معدنية؛ بحيث يُمنح القرد عن كل قطعة معدنية شريحة خيار واحدة. ثم قسَّموا المجموعةَ إلى أزواج، واختصُّوا قردًا واحدًا من كُل زوج بمكافأة أقيَمَ من شريحة الخيار: كانت حبَّة عنب. أما القرود التي وقع حظها على شرائح الخيار- والتي كانت من قبلُ تلتهمها التهاما، وتلوكها في غاية من الابتهاج والسرور- إذا هي الآن غاضبةٌ حانقة: امتنع بعضها عن إعطاء ما لديها من قطع معدنية، ورفض البعض أن يتقبَّل شرائح الخيار، وقِلَّةٌ منها قذفت بشرائح الخيار في وجوه الباحثين، الذين سجَّلوا في دراستهم أن القرود «تنظر إلى المكافأة- على ما يبدو- من منظورٍ نسبيٍّ مقارَن»، مثلها في ذلك مثل البشر أنفسهم.

من الأطفال ناعمي الأظفار، إلى قرود الكابوتشين بُنِّية اللون، إلى موظفي ولاية كاليفورنيا، إلى الطلاب الجامعيين الذين خضعوا للتجارب السيكولوجية- نكادُ ألا نجد أحدًا لا يترك فيه غيابُ العدالة شعورًا بالحُنق والاستياء؛ هذا على الرغم من أن بواعث هذا الشعور تتفاوتُ من مكانٍ إلى آخر، ومن نقطة زمنية إلى أخرى. فكما أوضح «باين»، لو أننا وضعنا «توماس جيفرسون»- الرئيس الثالث للولايات المتحدة وأحدَ الآباء المؤسسين، الذي كان يعيش في «مونتسيللو» بدون إضاءة كهربية أو سخان مياه- لو أننا وضعناه على مقياس الحياة الأمريكية المعاصرة، لعُدَّ «أفقرَ من فقير». ما من شكٍّ في أن غياب العدالة- الذي يذهب الكثيرون إلى اعتباره شرطًا أساسيًا لقيام الحضارة- هو ما تُعزَى إليه شتَّى صنوف الابتكارات التي أضحت ترسمُ شكل حياتنا اليومية المعاصرة؛ هي ما جعلت من الأدوات الصحية والكهربية، وأجهزة التبريد المختلفة، وأنظمة التدفئة المركزية، وشبكات «واي-فاي»- جعلت منها، عبر القرون المتعاقبة، ضرورات حياتيةً في الوعي الأمريكي العام.

على أنه لا يزال ثمة مُتسعٌ للاختيار: فمشروع القانون الضريبي الذي أقرَّه الكونغرس مؤخرًا لا يفعلُ أكثر من تكريس المكتسبات- على كل نحو ممكن- في خزائن الطبقة العُليا المتنفِّذة. يُصرُّ المؤيدون على أن إجراءً كهذا من شأنه أن يُسهم في تعزيز الرفاه العام، وهو ما يصبُّ بدوره في مصلحة الطبقتين الفقيرة والمتوسطة. هَب أن هذا صحيح- ولو أن الشواهد التي بين أيدينا ترجِّح غير ذلك- يبقى أن هذا الإجراء لا يتعاطى مع المشكلة الحقيقية. لكي يعُمَّ الشعور بالثراء، لا نحتاج إلى مراكمة الثروة، بقدر حاجتنا إلى تعزيز العدالة.

المصدر:

نُشرت المقالة في مجلة «النيويوركر» في عددها الصادر بتاريخ 15 يونيو 2018، تحت عنوان «الشعور بالدونية» (Feeling Low)، ونُشرت على الموقع الإلكتروني للمجلة تحت عنوان: «سيكولوجية اللامساواة»

(The Psychology of Inequality):

https://www.newyorker.com/magazine/201815/01//the-psychology-of-inequality



"لا شكّ أن الإبصار من بين أهم التجارب الحياتية التي يُحسّها كل واحد منا. فكتابة رواية ما تتم من خلال الرّسم بالكلمات، وقراءتها ترتكز على تخيُّل صور بفضل كلمات شخص آخر."

أورهان باموق، الروائي الساذج والروائي الحسّاس

"أُورْهان باموق" والفن الرِّوائي بين السّذاجة والحساسية

بقلم: أليوشا ولد لازوفسكي



تعريب وتقديم وتعليق: نبيل موميد

أستاذ مُبرِّز في اللغة العربية،
مركز أقسام تحضير شهادة التقني العالي
أغادير - المغرب

التقديم:

وُلد "أورهان باموق" سنة 1952 بمدينة إسطنبول التركية. درس المرحلة الثانوية بمدرسة أمريكية، قبل أن يلتحق بعد ذلك بكلية العمارة في الجامعة التقنية بإسطنبول؛ ذلك أنه كان يظن إلى حدود سنة 1974 أنه سيصبح رسامًا. فجأة، غيَّر "باموق" الاتجاه، وانتسب إلى كلية الصحافة. بيْد أنه ـ من جديد ـ ترك كل شيء وتفرَّغ كُلِّيًّة للكتابة، ولا شيء سوى الكتابة، وذلك ابتداء من سنة 1975.

هكذا ابتدأت ملحمة "أورهان باموق" الإبداعية برواية "جودت بيك وأبناؤه" سنة 1982 التي نالت جائزة وطنية تركية (جائزة أورهان كمال للرواية)، فرواية "البيت الصامت" التي نالت هذه المرة جائزة أوروبية "Prix de la Découverte Européenne"، ثم رواية "القلعة البيضاء" التي حصلت على اعتراف عالمي من خلال ترجماتها المتعددة إلى عشرات اللغات العالمية، لتتواتر بعد ذلك إنتاجاته الإبداعية وتتواتر معها الجوائز من مختلف ربوع العالم. تُوِّجت مجمل أعماله بجائزة نوبل للآداب سنة 2006.

أثارت أعمال "باموق" جدلاً داخل تركيا وخارجها، خاصة أنه تحدث فيها عن حقوق الأقليات، وأخص بالذِّكر هنا "الأرمن"، وعن مواقفه المعارضة لتوجهات الحكومة التركية، فضلاً عن تجسيده ـ من خلال روحه القلقة التي تُلمس في رواياته ـ للحزن والكآبة اللذين يلفان إسطنبول ويسبغان عليها رداء قاتمًا؛ وهو ما جرّ عليه مرارًا الكثير من المتاعب مع الحكومة التركية.

أما بالنسبة إلى النَّصّ موضوع الترجمة، فهو يركِّز ـ بعد تمهيد حول شخصية "أورهان باموق" وأعماله الروائية ـ على بعض أهم المنطلقات التي تُشكِّل عَصَب روايات "باموق"؛ فهو على وَعْي تام بضرورة التَّمييز داخل العمل الأدبي بين الجوانب الإبْداعيَة فيه، التي تشكِّل قيمة مضافة من توقيع المؤلِّف، وكذا الجوانب الواقعية بما هي حقل خصب للملاحظة والتَّدبُّر. وانطلاقًا من مرجعية مُركَّبة أدبية وفكرية، تمتاح من هويات متعددة فرنسية، وألمانية، ومجرية، وروسية، وإنجليزية... ومن حقب تاريخية متعددة، يخلص "باموق" إلى أن الروائي هو في الحقيقة شخصان في ذات واحدة؛ إذ يجب عليه أن يكون من ناحية عفويًا يُجسِّد

البساطة في أبهى صورها، ومن ناحية ثانية عاطفيًا ذو قدرة على التَّأمُّل الفكري.

وعلى العموم، يبقى هذا النص ذو أهمية محورية في فهم مُنطلقات "باموق" الإبداعية، ومرجعياته التي عليها يبني أعماله الإبداعية ويصوغ رؤيته للعالم.

نص الترجمة:

حصل الكاتب التركي "أورهان باموق" Orhan Pamuk في الـ 12 من أكتوبر 2006 على جائزة نوبل للآداب لتعبيره بقوة عن تلاقح الثقافات، وعن كآبة مسقط رأسه – إسطنبول.

"أورهان باموق"، كاتب ذو شعبية كبيرة، ورجل حرّ، يَصْرِف عشر ساعات يوميًا في الكتابة. اقتحم بقوة ساحة النقاش الأوروبي، بإعلانه في الصحافة سنة 2005: "قُتِل مليون أرميني، وأكثر من 30000 كردي، بدون أن يجرأ أحد على التفوّه بكلمة واحدة"[2]. وإذا كان [الكاتب] قد أُدين من لدن الدولة، فإنه لقي مساندة واسعة في عالم الأدب؛ حتى إنه أصبح بمثابة رمز.

"أورهان باموق"، المواطن الملتزم، يعتبر نفسه أولاً وقبل كل شيء روائيًا طيب الخاطر، حالمًا وشاعريًا.

تأثر "أورهان باموق" بكل من "ستاندال" Stendhal و"بلزاك" Balzac و"دوستويفسكي" Dostoïevski و"نابوكوف" Nabokov؛ وقد حققت أعماله نجاحًا عالميًا [ساحقًا]. ومن أبرز الأمثلة على ذلك، نذكر: رواية القلعة البيضاء[3] الصادرة سنة 1985 (تحكي قصة العلاقة التي ربطت بين عبد إيطالي من مدينة البندقية وعالم عثماني)، ورواية الكتاب الأسود[4] الصادرة سنة 1990 (وهي رواية تجريبية مثيرة، تدفع بمحام إلى العوالم السفلية سريعة التغير لإسطنبول)، ورواية اسمي أحمر[5] الصادرة سنة 2000 (وهي رواية بوليفونية[6] حول الشرق بكل حكاياته وفنونه التشكيلية)، وأيضًا رواية ثلج[7] الصادرة سنة 2004 (وهي رواية ترصد التوُّتر على مستوى الهويَّات في قلب مدينة صغيرة بالشمال الشرقي لتركيا[8]).

وعلى هذا الأساس، كانت صَنْعَة الرواية في صُلب المحاضرات التي ألقاها "باموق" بنيويورك، في خريف سنة 2008، وذلك بدعوة من صديقه وزميله الأكاديمي "هومي بهابها"[9] Homi Bhabha. وقد تم تجميعها في كتاب بعنوان: الروائي السَّاذج والروائي الحسَّاس[10]. [في هذا الكتاب/المحاضرات] حاور "باموق" كلاً من "مونتيني" Montaigne و"نيتشه" Nietzsche، جامعًا في نفس الآن بين التأمل النقدي واستعراض مسار حياته الشخصية؛ فـ"باموق" استهلّ الكتابة [الأدبية] في سن الثانية والعشرين، معبرًا عن تركيا كما انطبعت في مخيلة طفولته من خلال [رواية] جودت بيك وأبناؤه[11]. كما أنه ناقش فن الشعر لـ"هوراس" Horace، ونظرية الرواية لـ"جورج لوكاش" Georg Lukács، وأَوْجُه الرواية[12] لـ"إدوارد فورستر" Edward Forster.

كيف يمكن للكاتب أن يفرض صوته الخاص؟ أي أجزاء الرواية يجسِّد جانب الإبداع، وأيُّها يمثِّل جانب الواقعية؟

يُشكِّل جواب "باموق" [عن هذين السؤالين] مدخلاً رائعًا إلى الأدب؛ فالرواية بالنسبة إليه بمثابة إدراك أدبي بصري ونصي في نفس الوقت. ذلك أن "فن كتابة الروايات يرتبط بالقدرة على إدراك أفكار الشخصيات وأحاسيسها داخل مشهد ما".

وانطلاقًا من ثنائية "أدب بصري" (يُثير كل من "هوميروس" و"تولستوي" Tolstoi الدهشة من خلال الصور والرؤية)، و"أدب نصّي" (يؤثر كل من "إدجار ألان بو" Edgar Alain Poe و"دوستويفسكي" من خلال فقراتهما وتأملاتهما)، يذكر "باموق" أن "فريدريش شيلر" Friedrich Schiller ميَّز في سنة 1796 بين مجموعتين من الشعراء: السُّذَّج والحسَّاسون. تمثِّل المجموعة الأولى العفوية الطبيعية للفنان ("دانتي" Dante، و"شكسبير" Shakespeare، و"سيرفانتس" Cervantès)، في حين تُجسِّد المجموعة الثانية العاطفية التأمُّلية (الاستبطان الأخلاقي لـ"شيلر" [مثلاً]). وما يهم حسب "باموق" هو أن يكون الروائي ساذجًا وحسَّاسًا في الوقت نفسه؛ فالكاتب يصل الشعور الشخصي ("ساذج") بفكر عام ("حسَّاس"). ولعمري، تُشكِّل هذه العلاقة محور الرواية؛ إذ بفضلها تتبدَّى قوة إبداعية الحكاية، وترابط الجُمَل، فضلاً عن شاعرية النثر وموسيقاه السِّرِّية أو العفوية. "داخل الروايات محبوكة التأليف، تَنسج هذه العلاقات الإطار العام للكتاب، وتحدد حجر زاويته السِّرِّي".

بعد دراسة "باموق" للوشائج التي تجمع بين الفن والأدب والحياة، ختم بحثه بالتذكير بأنه لطالما حلم في ريعان شبابه أن يصبح رسامًا؛ بحيث إنه كان شديد الانتباه لكل ما يحيط به، شأنه في ذلك شأن "كمال" بطل روايته العاطفية التراجيدية مُتحف البراءة[13]، الذي كان مهووسًا بجمع كل ما يُذكِّره بخطيبته (زجاجة عطر، دبُّوس، فنجان شاي...). وبإنهائه لتأملاته حول ثنائية واقعية – خيال، افتتح "باموق" متحفا بإسطنبول، يضم كل الأشياء التي سردها في روايته المذكورة أعلاه.

وهكذا، يُعتبر [كتاب "باموق"] براءة الأشياء[14] بمثابة دليل للصُّور والأشياء الغريبة التي عرضها الكاتب، والتي حصل عليها على مراحل أثناء كتابته للرواية (ملابس البطلة "فُسُون"، تذكرة يانصيب ورد ذكرها في الرواية)، أو أشياء مُتخيَّلة (مثل العلامة التِّجارية المتخيَّلة لمشروب غازي).

لقد قام الكاتب بتحويل الخيال إلى واقع؛ ذلك أن هذه الأشياء هي في نفس الآن محرِّكة للسرد، وأيضًا دعامة للذَّاكرة.

هوامش وإحالات:

1 - مصدر النص المترجَم:
Aliocha Wald Lasowski. ‹Le roman selon Pamuk›. Le Magazine Littéraire. N : 524. octobre 2012. p : 38.

ملاحظات:

- تم تعديل عنوان المقال حتى يعبر أكثر عن المضمون المُرام؛
- العنوان الفرعي للنص المترجَم من وضع المترجِم؛
- جميع الهوامش من وضع المترجم؛
- الكلمات والعبارات بين معقوفين [...] هي إضافات من المترجم زيادة في الإبانة والتوضيح.

2 - في الحقيقة، تحدث "باموق" عن إبادة الأرمن والأكراد متهمًا تركيا بذلك صراحة لأول مرة في روايته "ثلج" الصادرة سنة 2004؛ حيث دعا حكومة بلاده إلى الاعتراف بهذه الجرائم، غير أن الدولة التركية اتهمته بإهانة الأمة التركية، وحاكمته بناء على ذلك.

3 - صدرت الترجمة العربية لهذه الرواية سنة 2000، عن دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع بسوريا، بترجمة "عبدالقادر عبداللي".

4 - صدرت الترجمة العربية لهذه الرواية سنة 2003، عن دار المدى للثقافة والنشر بسوريا، بترجمة "عبدالقادر عبداللي".

5 - صدرت الترجمة العربية لهذه الرواية سنة 2000 في طبعتها الأولى، وسنة 2004 في طبعتها الثانية، عن دار المدى للثقافة والنشر بسوريا، بترجمة "عبدالقادر عبداللي".

6 - أو "الرواية متعددة الأصوات". وهي الرواية التي تعتمد على تداخل الأفكار والرؤى الإيديولوجية، وتعدد الرواة والشخصيات... وما يستتبع ذلك من تنوع في الأساليب والصيغ والسجلات اللغوية وغيرها. وندين بهذا المصطلح للباحث الروسي (السوفيتي) "ميخائيل باختين" في دراسته للنِّتاج الروائي للكاتب الروسي الأشهر "فيودور دوستويفسكي" Fiodor Dostoïevski.

7 - صدرت الترجمة العربية لهذه الرواية سنة 2005، عن منشورات الجمل بألمانيا، بترجمة "عبدالقادر عبداللي"

8 - هي مدينة "قارص".

9 - فيلسوف وأستاذ جامعي وناقد أدبي أمريكي من أصول هندية، التحق بهيأة التدريس بجامعة هارفارد منذ سنة 2001. يعتبر رفقة كل من "إدوارد سعيد" Edward Said و"غايتري سبيفاك" Gayatri Spivak من أهم المنظرين المنتمين إلى تيار ما بعد الكولونيالية، ممن أثَّروا - ولا يزالون - في الأبحاث الثقافية المعاصرة. من أهم مؤلفاته: الأمة والسّرد. (ويكيبيديا بتصرّف)

10 - صدرت الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب سنة 2012 بترجمة "ستيفاني لوفي" Stéphanie Levet عن دار نشر "غاليمار"، تحت عنوان:
Le Romancier naïf et le Romancier sentimental
أما بالنسبة إلى الترجمة العربية فكانت من توقيع "ميادة خليل" سنة 2015، عن منشورات الجمل. ويرى ناقل روايات "أورهان باموق" إلى اللغة العربية "عبدالقادر عبداللي" أن الترجمة الصحيحة لهذا العنوان هي: الروائي البسيط والمُفكّر.

11 - صدرت الترجمة العربية الكاملة لهذه الرواية سنة 2007، عن دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر بدمشق، بترجمة "عبدالقادر عبداللي".

12 - صدر هذا الكتاب بالإنجليزية تحت عنوان: Aspects Of The Novel، وذلك سنة 1927. وفي سنة 1960، قام كل من "كمال عياد جاد" و"حسن محمود" بنقله إلى اللغة العربية بعنوان أركان القصة ونُشِر بدار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع بالقاهرة.
وقد آثرت أن أغيِّر العنوان إلى أوجه الرواية لأن الكتاب يتحدث عن الرواية لا عن القصة، ولأن الكاتب الإنجليزي يشرح في كتابه أنه اختار Aspects باعتبارها تعبيرًا غامضًا سيتيح له حرية الكلام؛ ويبدو أن هذا التحديد يتصادى مع كلمة "أوجه" أكثر من اختيار "أركان" جليَّة المعنى ومحدَّدته، لاسيما في الثقافة الإسلامية.

13 - نشر "أورهان باموق" هذه الرواية سنة 2008، وقد صدرت ترجمتها العربية سنة 2016، عن دار الشروق بمصر، بترجمة "عبدالقادر عبداللي".

14 - لم أعثر على ترجمة عربية لهذا الكتاب، ولكنه صدر في ترجمة فرنسية سنة 2012، من توقيع المترجم "فاليري غاي أكسوي" Valérie Gay Aksoy عن دار النشر غاليمار.
يحكي "باموق" في هذا الكتاب المراحل التي مرَّ منها تأسيس مُتحفه، ويصف الأشياء التي يحويها، وينتصر فيه للمتاحف الصغيرة التي تُعبِّر عن المظاهر الإنسانية في الحياة المعاصرة.



يعبّر فيليب ميريو، عميد البيداغوجيا، في كتابه الأخير عن عدوانيته بشكل واضح. «اللابيداغوجيون»؟ ماضويّون ونخبويّون! «المفرطون في البيداغوجيا»؟ ليسوا أكفاء وضيّقو التفكير! هُواة علوم الأعصاب؟ علِمويّون! ولكن على مَن نعتمد إذن في تربية أطفالنا؟

ترجمة: محمد الحبيب بنشيخ

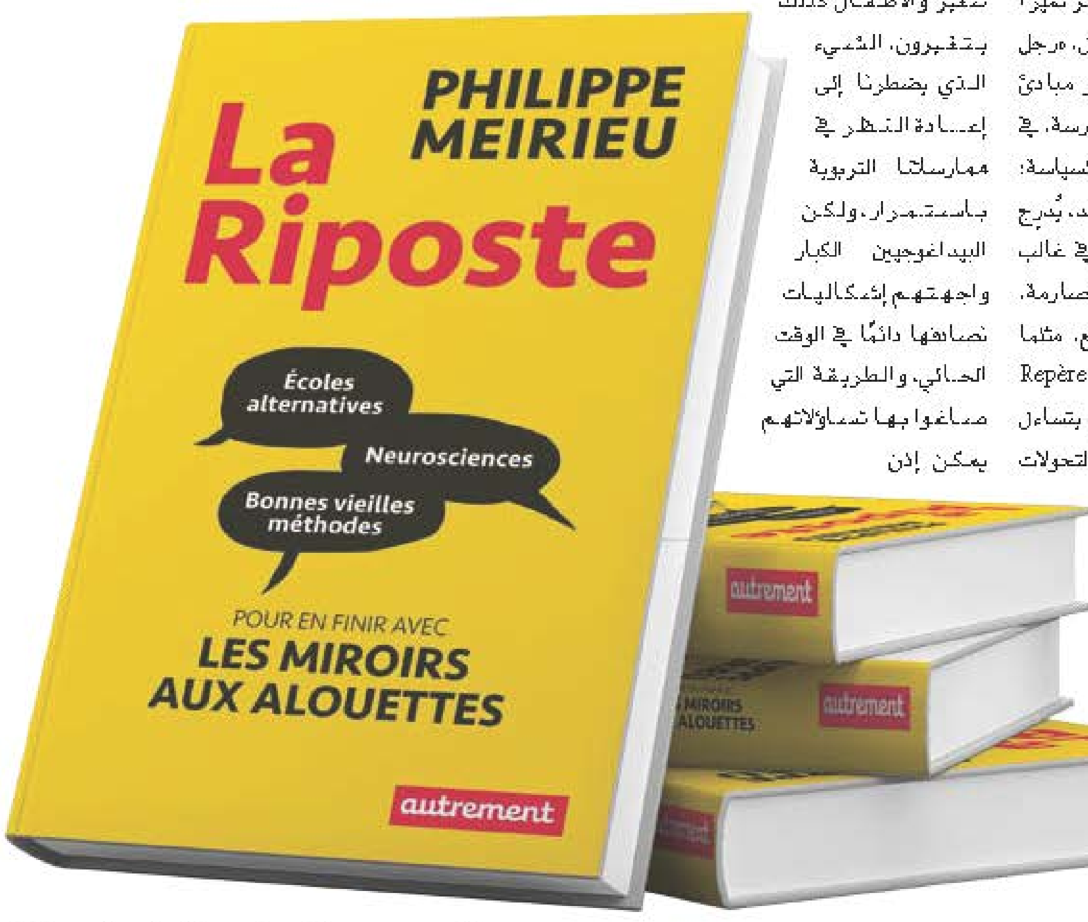
المغرب

البيداغوجيا ليست علمًا

حوار: رومينا رينالدي وهيلواز ليريتي

Héloïse Lhérété و Romina Rinaldi

فيليب ميريو هو بكلّ تأكيد الأكثر شهرة والأكثر تميُّزًا من بين البيداغوجيين الفرنسيين. مناضل مسؤول، ورجل يسار، إيكولوجي، يناضل منذ أربعين سنة لنشر مبادئ التربية الجديدة داخل المجتمع الفرنسي. إن المدرسة، في نظره، تخرج عن الإطار المدرسي. إنها تؤسس للسياسة: المكان الذي يجري فيه الإعداد لمشاريع مجتمع الغد. يُدرج فيليب ميريو، سليل حركات التربية الشعبية، في غالب الأحيان خطابه خارج الممارسة البيداغوجية الصارمة، ليُقيم صورة جهازية لمدرسة تنتمي إلى المجتمع، مثلما هو الأمر في كتاب معالم لعالَم بلا معالم Repères pour un monde sans repères 2002، المؤلَّف الذي يتساءل فيه عن مدى تلاؤم الممارسات التربوية مع التحولات المجتمعية (الإدمان على المخدرات، الإفراط في الجنس، وسائل الاتصال الجماهيرية ...).



كتابه الأخير، يحمل عنوان التصدي، نهاية الخديعة Riposte.en finir avec le miroir aux alouettes.2018، هجوم مضاد على إصلاح جون – ميشال بلانكي – الذي يراه تطبيقًا للقيم الليبرالية (التقنوية، الإنجاز، التجريبية ...)، ولكن يهاجم أيضا وفي آن واحد الاتجاه الحالي نحو «الإفراط في البيداغوجيا»، وباسم الاحترام الكامل للطفل، تنتهي إلى اعتبار هذا الأخير «كائنًا مسكينًا معزولاً في مدرسة تقليدية تسيء إليه». باختصار، إننا ندمّر التربية الوطنية عنًا، مؤسسة مضمونة بصفها بـ"البيزنيس" تناصر التربية الإيجابية، في صورة مناهج لا بدّ أن تسمح للآباء والمربين كذلك بأن يتلافوا كلّ أشكال الصراع مع الطفل. غير أنه في نظر ميريو، إذا كانت مُسلّمة التربية – الإيمان بقدرة كلّ طفل – هي الشرط الضروري لممارسة البيداغوجيا، فإن الرفض الخالص والبسيط للقيود هو فخّ يفتح الثغرة على انحرافات فردانية على المدرسة أن تحمي نفسها منها.

المدارس البديلة، العلوم العصبية، مناهج قديمة ولا زالت ...، وهكذا يمرّ ميريو إلى الانتقاد الشديد لكل الطرق التربوية التي اختبرت حاليًا وبسهولة دون أن ينسى أبدًا وضعها في تاريخيتها. إنه مقتنع بأن التربية مسألة معقّدة جدًا ولا تقبل أجوبة تبسيطية، وبقراءة ما بين السطور، فالسؤالان اللذان يوجّهان مجموع مؤلفاته هما: لماذا نربّي؟ ولبناء أيّ مجتمع؟

تدعون في كتابكم الأخير التصدي، إلى إعادة قراءة البيداغوجيين القدامى الكبار، بدلاً من «طوطمة التجديد». فهل تعتقدون أن مناهج الأمس لا زالت صالحة إلى اليوم؟

لا. لا أعتقد ذلك. إن التاريخ لا يعيد نفسه: فالظروف تتغيّر والأطفال كذلك يتغيرون. الشيء الذي يضطرنا إلى إعادة النظر في ممارساتنا التربوية باستمرار. ولكن البيداغوجيين الكبار واجهتهم إشكاليات نصادفها دائمًا في الوقت الحالي، والطريقة التي صاغوا بها تساؤلاتهم يمكن إذن أن تلهمنا. ففي الاتحاد السوفياتي مثلاً في العشرينيات من القرن الماضي، تساءل أونتون ماكرينكو عن كيفية تلافي سيطرة الأطفال الأكثر دينامية على الآخرين بطريقة مُمنْهَجَة داخل الجماعة؟ طبعًا لقد تغيّر السياق، غير أن هذا السؤال لا زال قائمًا. فلا معنى لتقليد مكارنكو تقليدًا أعمى، ولكن يمكن أن نبحث عند هذا البيداغوجي عن الاقتراحات التي قدّمها – مثل دورة المهامّ والوظائف داخل جماعات الأطفال – لنعيد النظر في منهجنا البيداغوجي الخاص بنا.

تجد المدرسة الفرنسية صعوبة في تطوير مناهجها وممارساتها، في حين أننا نشاهد نموّ البيداغوجيات المسمّاة بديلة. فكيف تفسّرون هذا؟

إن المدرّسين الفرنسيين تنقصهم الثقافة البيداغوجية. وهذا مرتبط بفقدانهم هويّتهم المهنية. فمهنتهم لا يمكن أن تُختزل في مجموعة من القدرات التقنية ولكنها تندرج ضمن تاريخ طويل. لا توجد أية مهنة بلا هوية، أي بلا تسلسل بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة. ولدعم هذه الاستمرارية، فنحن في حاجة إلى إعادة النظر في الشخصيات الكبيرة، ولكن أيضًا في الصراعات، الأسئلة، النقاشات البيداغوجية التي نقّطت القرنين التاسع عشر والعشرين. إن قضية المدارس البديلة تُطرَح اليوم بشكل كبير، ولكنها قضية قديمة طرحت منذ نهاية القرن التاسع عشر، ومن المفيد تحليلها لكي نفهم كيف ولماذا طرحت في الماضي، لنستلهم منها ما نقترحه، ولكن وبالأخص حتى لا نكرّر الأخطاء نفسها.

غالبًا ما تكون نقاشات علوم التربية معقّدة ومتناقضة. غير أن الاتجاه الحالي يميل بالأحرى إلى «صندوق وسائل تربوية». أعلينا أن نخشى هذا البُعد؟ وهل سيجعل التفكير التربوي المنهجي في خطر؟

نعم ولا. لا يمكن للبيداغوجيا أن تستغني عن الوسائل. فكلّ مُربٍّ يبحث عن وصفات في وقت من الأوقات. وما العمل تجاه طفل في وضعية صعبة، مضطرب، وشارد ...؟ لا بدّ من أخذ هذه المطالب مأخذ الجدّ، لأنها دليل على صعوبات حقيقية. ولكن الوصفات لا بدّ أن تُردّ إلى مشروعها. أحاول أن أبيّن أن لا وجود في التربية – وهذا صحيح أيضًا في علوم أخرى – لطريقة أو «تطبيق جيّد» محايد بالأساس. لا وجود للفعالية في حدّ ذاتها: إنها تُوجَّه دائمًا نحو شيء ما، نحو هدف محدّد. بهذا المعنى، فإيديولوجية الفعالية تخدع لأنها تركّز ودون أن تصرّح بذلك، على نمط من الفعالية الخاصة، كالقدرة على ملء روائز بيزا Pisa. علينا أن نسائل دائمًا الوسائل البيداغوجية على ضوء المقاصد والأولويات التي نحدّدها لأنفسنا. لا وجود أبدا لوسائل أو تقنيات يمكن أن نتحكّم فيها وتكون مستقلة عن مشروع حول الطفل، الإنسان والمجتمع.

يبدو أننا في نهاية الأمر نتفق حول بعض الأهداف. ليكن كل طفل أنهى المدرسة الابتدائية عارفا بالقراءة، الكتابة والحساب، مثلاً ...

أكيد، ولكن الطفل يمكن أن يتعلم القراءة لغايات مختلفة جداً. إن معرفة القراءة، مثلاً، ليست اكتساب طريقة فحسب. لقد كان هذا التعلم أولاً منضويًا بالأساس تحت مشروع ديموقراطي. لا يمكن أن نتصوّر وصفات معدّة في المختبرات، وصحّتها العلمية الوحيدة هي تمثيل شرط الاستعمال. إن الأمر ليس كذلك. فمسألة القيم لا يمكن تلافيها. والحالة هذه، تبدو لي أن النقاشات الحالية تقيم في غالب الأحيان، خطّة تفكير ديمقراطي تطمح إليه المدرسة.

يملك المدرسون اليوم وسائل عديدة للتدريس، ضبط الفصل، أو الإشراف على مشروع ... فكيف ندمج هذه الوسائل في وضْعة بيداغوجية واضحة ومنسجمة توافق عصرنا؟

إن العلاقة بين الطريقة والبيداغوجيا تقوم على ما يمكن تسميته «تكوين الحُكْم» . تفترض البيداغوجيا أن تكون هي نفسها مكوِّنَة ومُطّلِعَة بما يكفي، وأن تكون لها شبكات للقراءة تسمح بفهم ما نعيشه في العلاقة التربوية. ولكي نفهم فصلاً دراسيًا ما، فمن الضروري أن نملك مفاتيح في علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم النفس المعرفي – لنتمكّن من فهم الحَصْر عند الطفل مثلاً. وعلى هذا الأساس، فعلى التكوين أن يمنح المدرس مجموعة من الإضاءات. ولكن لا إضاءة من هذه الإضاءات وحدها يمكن أن تقدم عناصر القرار. إن الممارس في حاجة دائمًا إلى التصوُّر، التكوين، واتخاذ القرار وبسرعة في بعض الأحيان. وربما عليه أن يضع نظامًا للجماعة أو الدّعم، ويغيّر طريقة التعليم. ولا بدّ له لكي يدرِّس أن يستثير رغبة وإرادة الأفراد ... كل هذه القرارات البيداغوجية تصدُر عن تأمُّل شخصي. وهذا لا يمكن أن يُختَزل في تطبيق إجراءات مقنَّنة، يقرّرها علْمِيٌّ خبراء ويطبقها آلياً منفِّذون.

يحمل أحد فصول كتابكم عنوان «لماذا لا تعطي العلوم العصبية فصلاً دراسيًا» . فهل يتعلق الأمر باتخاذ موقف من العلوم العصبية في حد ذاتها، أو من هيمنتها الحالية على السياسات التربوية؟

إنه موقف من التربية. التربية ليست علمًا، هي «فنّ العمل»، بالمعنى الذي يفهمه ميشيل دي سيرطو M. de Certeau. فنّ هشّ وإنساني بالأساس. إن اللقاء البيداغوجي أمر شخصي يستدعي تقييم الشخص، وقدرته على أخذ الآخر بعين الاعتبار. ويتعذر اختزال هذه الخاصية. إنها تتضمن دائمًا جزءًا سياقيًا وقيميًا، أي حمولة من القيم، تدعم هذا المشروع المجتمعي أو ذاك. ولا يمكن أن نعلّم من غير أن نطرح مسألة الغاية: ما نوع الإنسان الذي نريد تكوينه، لأي مجتمع؟ ونسيان وجود قيَم كامنة في كل نوع من أنواع المشروع، هو في الحقيقة إساءة فهم لطبيعة العمل البشري.

بعيدًا عن البيداغوجيا العصبية، أليست فكرة «علم» التربية هي التي ترفضونها إذن؟

نعم، إذا كان مثل هذا العلم يعني إملاء إجراءات سواء أكانت تربوية أم سياسية. يمكنني إذن أن أنتقد وبنفس الطريقة علم الاجتماع التربوي، اللسانيات التربوية، علم النفس التربوي الإكلينيكي أو التجريبي ... سنكون دائمًا أمام الانحراف نفسه: انحراف خلط البحث العلمي – الذي لا بدّ أن يحافظ على صرامته – وأدوات الفاعلين الذين يهدفون إلى مشروع يبقى هدفه قيميًّا. كان هذا الهدف في القديم دينيًا، ثم فلسفيًا، أما اليوم فهو سياسي أكثر، بالمعنى النبيل للكلمة.

لقد تطورت العلوم المعرفية كثيرًا في السنوات الأخيرة. نفهم جيّدًا إواليات الذاكرة، التفكير أو الانتباه، التي هي في قلب التعلم المدرسي. ألا يوجد نوع من الظلامية تريد القضاء على هذه المعرفة باسم التقليد البيداغوجي؟

تسمح العلوم العصبية بفهم كيفية عمل المُحرِّك، إنها ترفع الغطاء، وهي تسمح بمعرفة أفضل، مثلاً، لما يمكن الانتباه إليه لتشجيع التركيز، وكم من المعلومات يمكن لدماغ طفل أن يعالج في آن واحد، وما الشيء الذي يمكن أن يكبح التفكير، إلخ. وبالنسبة للمدرس، فهذا نوع من لوحة القيادة، إنه مفيد ومثير للاهتمام في بعض الأحيان. ولكن لوحة القيادة هذه لا تعفينا من التفكير في الاتجاه الذي ستأخذه السيارة. وحينما تخبرنا العلوم العصبية عن كيفية عمل الذاكرة، فإنها تقوم بوظيفتها وتساعدنا على التعليم بصورة أحسن. ولكنها لا تقول لنا إن كان على الطفل أن يحفظ بالأحرى المعجم الإنجليزي، قصيدة لرامبو، أو سورًا من القرآن الكريم. كما أنها لا تفسّر ما يجب إيصاله، ولا لأي هدف ... ولا تقول لنا أيضًا كيف نعلّم طفلاً لا يرغب في التعلم. وببساطة، إنها لا تقول لنا إلى أين تتجه السيارة.

أتخشون تدخُّل العلوم العصبية في الميدان التربوي؟

لا، لأن علوما أخرى، مثل علم الاجتماع، يمكن أن تكون شكلاً من أشكال التدخل. ما هو خطير هو التعليمات. إننا لا نعلم أبدا الشيء الكثير عما يجري في رؤوس تلامذتنا. وعلماء الأعصاب أنفسهم، بعيدون عن استيفاء الموضوع، زد على ذلك، فهم في غالبيتهم يعترفون بذلك عن طيب خاطر: فنتائجهم إلى حدّ اليوم، لا تقدم وصفة سحرية. وفضلاً عن ذلك، اكتشفتُ أن العلوم العصبية بفرنسا كانت ميدانا تسوده نقاشات حادّة. كما كانت لبعض المعسكرات رؤى متعارضة تمامًا عن دورها في التربية الوطنية. إن فعل التعلم لم تقرأ خطوطه الغامضة بعد: فهل نختزله في وضع بروتوكولات كونية مرتبطة بتطوّر البنيات الدماغية؛ أم هل هو في الحقيقة مرتبط بتواريخ خاصة، باستراتيجيات شخصية في التعلّم؟ هذا هو النقاش – من بين نقاشات أخرى – الذي على علماء الأعصاب أن يثيروه، ومن المستبعد الحسم فيه.

تؤكدون أن المدرسة تحمل دائمًا مشروعًا سياسيًا يتجاوزها، فكيف تفسّرون الإصلاحات الحالية في النظام المدرسي الفرنسي؟

يوجد في نظامنا ومنذ سنوات مسألة ضمنية لم تناقش أبدًا: الرأي الذي يرى أن الجودة تنشأ عن التنافس. «لنترك الأفراد يتنافسون في مجال الإنجاز؛ وسنحصل على أفضل ما عند كل واحد منهم، وعلى أفضل مجتمع ممكن» وهذا المُضمَر، الذي حمله في الغالب التيار الليبرالي الجديد، هو الذي يفسر كثرة التقويمات. ونجاح تقويمات بيزا Pisa العالمي يفسر هذا المُضمَر. فنحن أمام نوع من طوطمة للقدرات التقنية. وإذا أضفنا إلى هذا اختيار العلوم العصبية ك« أساس» للممارسات التربوية الجيدة، فإننا نرى تكوُّن نواة إيديولوجية منسجمة: نواة مجتمع حيث «النجاح» يساوي النتيجة، وحيث نرى الإنسان ك«إنسان – آلة»، ونختزل الحياة في أرقام والعالم في نظام واسع للصراع بين المصالح المتضاربة التي نسمح لها بالتطوّر، على أمل أن التقدم هو الحلّ. إن المدرسة لم تهدف أبدا إلى المنافسة والإنجاز. لقد تساءلتْ في الغالب، حتى وإن لم تجد الحلول دائمًا، عن كيفية تدعيم التفكير النقدي، وكيف نكوِّن مجتمعًا تضامنيًا، وكيف نسمح للأشخاص بالظهور والتحرُّر. وبالنظر إلى الإشكاليات التي تقلب مجتمعنا اليوم، مثل صعود الفردانية، صعوبة إقامة تفكير رصين، غزارة الكاريكاتورات والأخبار الزائفة، إلخ. يبدولي من المفيد أخذ كل هذه الأمور بعين الاعتبار.

فيليب ميريو

مرتبط منذ شبابه بحركات التربية الشعبية. درس في البداية الفلسفة والآداب، قبل أن ينال شهادة الأهلية البيداغوجية كمعلم ثم مدرس بالسلك الأول. تحمّل بعد ذلك مسؤولية إدارة إعدادية تجريبية، تعتمد البيداغوجيا الفارقة، وحصل بالموازاة مع ذلك على دكتوراه عن التفاعلات المعرفية لدى الأقران. تحمّل عدة مسؤوليات مؤسساتية، وهو يتابع أبحاثه. أدار على الخصوص المعهد الجامعي لتكوين المعلمين بمدينة ليون. ألّف العديد من الكتب نذكر منها:

رسالة إلى أستاذ شاب

Lettre à un jeune professeur (2016)

الهجوم المضاد. نهاية الخدعة

La Riposte.En finir avec le miroir aux alouettes (2018).

حوار : رومينا رينالدي و هيلواز ليريتي
Romina Rinaldi و Héloïse Lhérété.

المصدر : Siences Humaines عدد 313 أبريل 2019

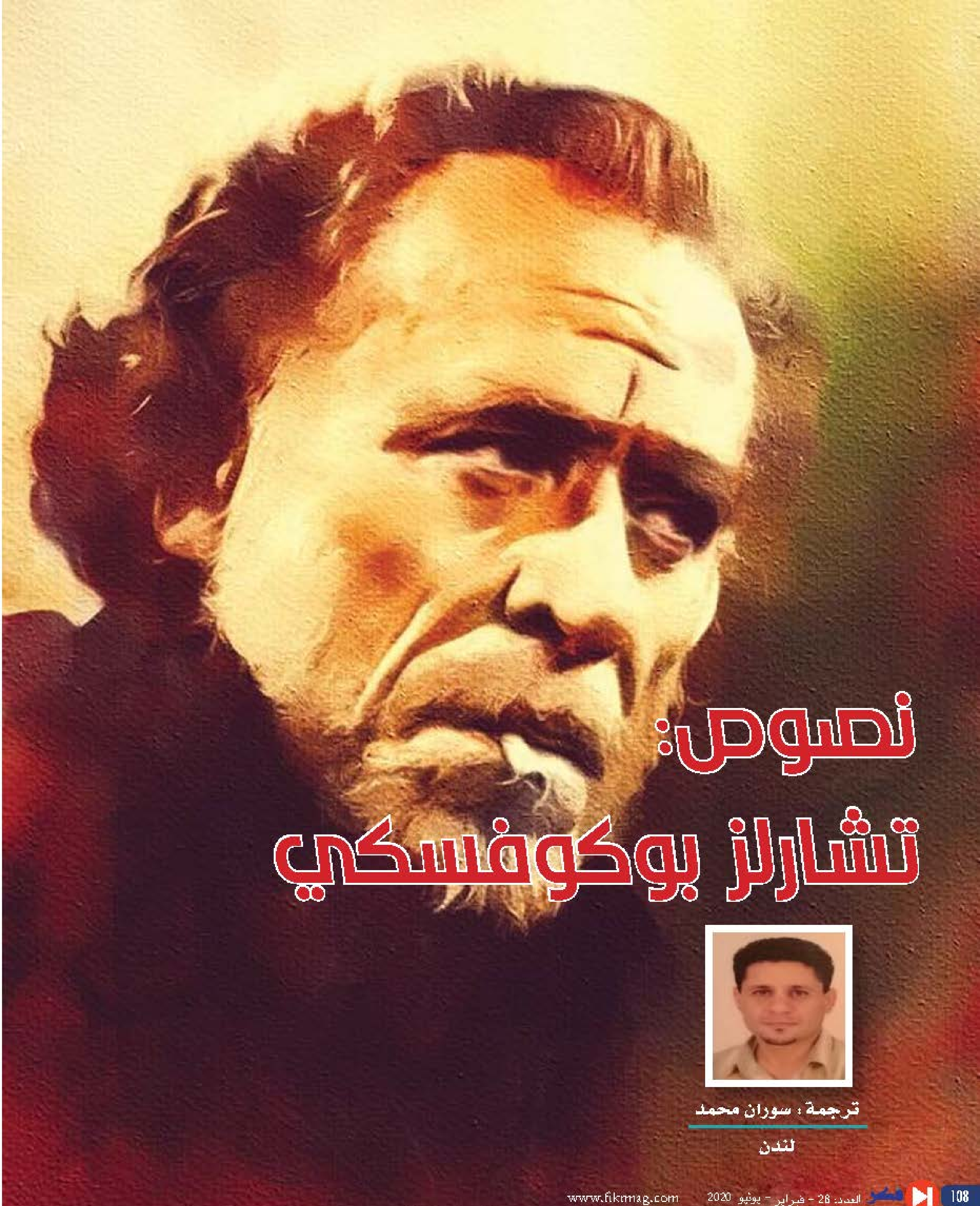


خذي فليس معي

ماذا سأكتبُ أو ماذا ستمليني
خذي دفاترك هاتي عناويني
ماعاد يعنيكِ شعري كيف أكتُبُه
ولا فضولك مثل الأمسِ يعنيني
خذي دفاترك إني مغادِرُها
لوجهة لستُ أدري أين تُلقيني
حملتُ ما خفَّ من ذكرى ورحتُ بها
وما تركتُ سوى ما كان يُشقيني
مرافِئي أطفأتْ قنديلَ ساحتها
وأوصدتْ بابَها عمَّن يُناديني
وأحرقتْ سُفُني ليلا تُعاجِلني
مخافةَ الصبح أن تأتي فتُغريني
وصيَّرتنِي حريقًا لاهثًا عبثَت
به الرياحُ مُحالاً أن تلمّيني
خذي فليس معي مما يُساورني
إلا التذكرُ إلا الأمس يطويني
وقد نحرتُ على أعتابِه لغَتي
ماذا يهمك إن سالت شراييني
متى بكيتِ عليه كيف أرجِعُه
وقفتُ من حوله من ذا يعزيني

شعر: طه بخيت

السعودية



نصوص:
تشارلز بوكوفسكي

ترجمة : سوران محمد

لندن

1

(وحيد مع الكل)

قد غطى اللحم العظم
ووضعوا العقل
فيها
وأحيانًا الروح ،
والمرأة تكسر
المزهريات في الجدران
والرجال يشربون
الكثير
ولا أحد يجد
أحد
ولكن أبقى
أنظر على الدوام
زاحفًا على السرير
وخارجه.
يغطي اللحم
العظم
واللحم يبحث
لأكثر من
لحم.
ليس هناك فرصة
على الاطلاق:
كلنا عالقون
في مصير
واحد.
لا أحد يجد
الآخر بد.
المدينة ملئت من النفايات
الساحات ملئت من القاذورات
والمنازل المجنونة مملؤة
ملئت المستشفيات
و المقابر مليئة
لا شيء آخر
يملأ.

***

2

(والقمر والنجوم والعالم)

المشي الطويل في الليل -
هذا ما هو جيد للروح:
تطل على النوافذ
ترى ربات البيوت التعبانة
يحاولن قتال
أزواجهن مجانين البيرة.

***

3

(لا مساعدة لهذا)

هناك مكان في القلب
لن تملأ أبدًا
مساحة
وحتى في
أفضل لحظات
وأعظم الأوقات
الأوقات
سوف نعرف ذلك
سنعرف ذلك
أكثر من
أي وقت مضى

هناك مكان في القلب
لن تملأ أبدًا
وسوف ننتظر
وننتظر
في هذا الحيز.

***

4

(ضحك القلب)

حياتك هي حياتك
لا تدعها تمشي حسب مزاج الآخرين*.
كن على الوقت.
هناك طرق للخروج.
هناك ضوء في مكان ما.
قد لا يكون ضوءًا ساطعًا ولكن
ينير الظلام.
كن على الساعة.
سيعطيك الله الفرص.
أعرفهم.
خذهم.
لا يمكنك التغلب على الموت ولكن
يمكنك التغلب على الموت في الحياة ، أحيانًا.
وكلما تتعلم القيام بذلك أكثر،
سيكون هناك ضوء أبهر.
حياتك هي حياتك.
أعرفها مادامت تملكها.
أنت رائع
ينتظر الله أن يسعد
منك.

***

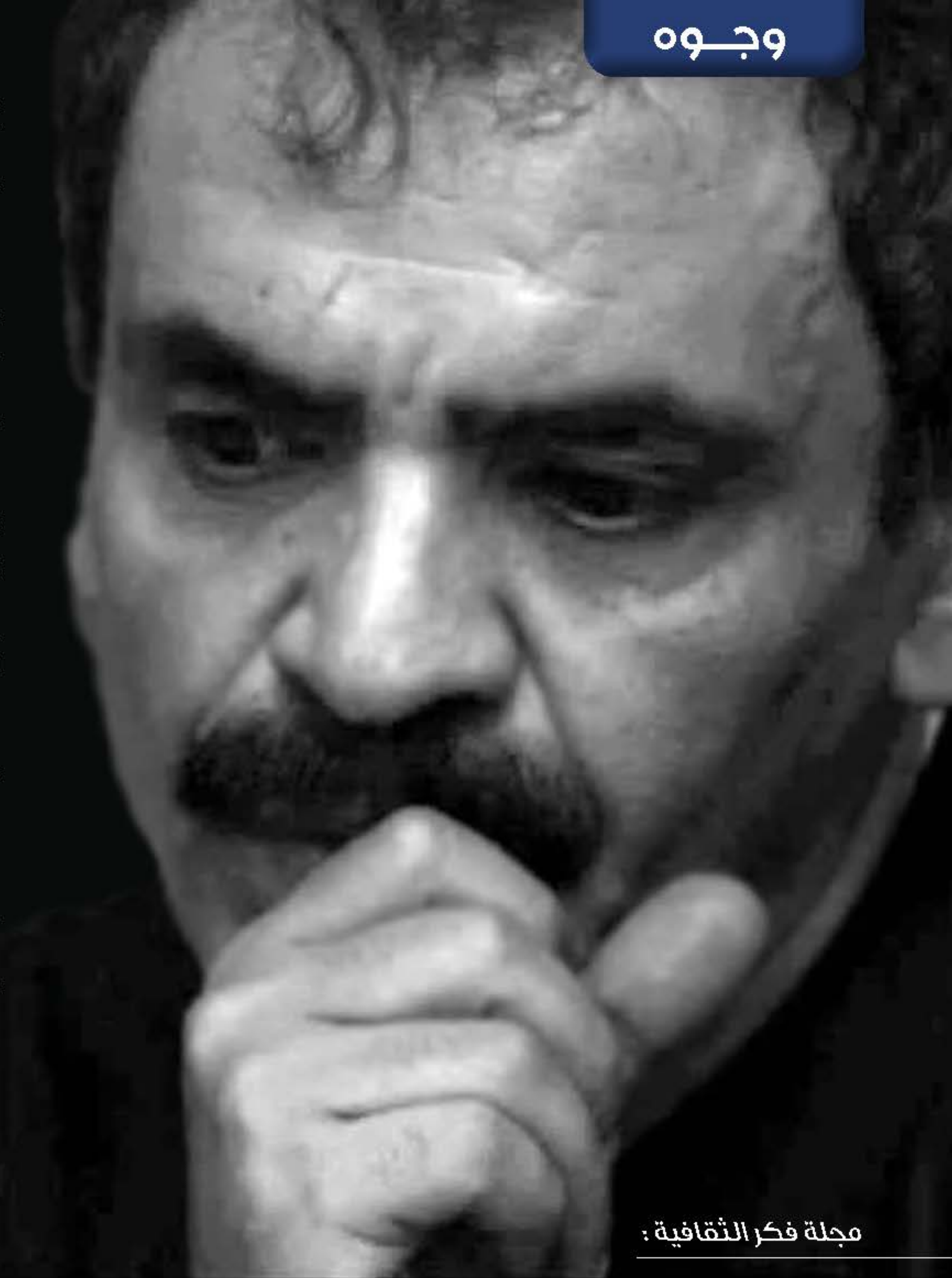
5

(حظ)

عندما
كنا صغارا
كنا نشرب
من هذه
الماكنة...
ندخن
نكتب
كانت
رائعة جدًا
ومعجزة
تلك الأيام
وما تزال
لكن
الآن فقط
بدلاً من
التحرك نحو
الزمن
هو
يتحرك نحونا
يجعل كل كلمة
تحفر
داخل
الورقة
واضحًا
بسرعة
وصعبًا
هكذا تغذي
الفراغ
المغلق.

* تعبير دارج (idiom) في الانجليزية: "don't let it be clubbed into dank submission"

** هنري تشارلز بوكوفسكي (1920-1994) شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي من أصل ألماني، هاجر إلى أمريكا مع عائلته وهو ابن ثلاث سنين، بدأ مشواره الأدبي في خمسينيات القرن الماضي، كان يعيش عيشة الفقراء شظفًا وحرمانًا و تشردًا، في عام 1957م تزوج من الشاعرة باربرا فراي، اشتغل في وظائف عدة، تدور كتاباته حول واقعه المأساوي، وبؤس حياة العصر الرأسمالي، تأثر بكتاب عدة كا: أنطون تشيخوف، جيمس ثوربر، فرانز كافكا، كنوت هامسن، أرنست همنغواي، هنري ميلر، جون فانتسي، لويس فرديناند سيلين، روبنسون جيفيرز، فيودور دوستويفسكي، دي إتش لورانس، انطونين ارتود، اي اي كامينغز.



ما من متذوق للشعر قرأ أعمال محمد الثبيتي، إلا وأفرد له مكانًا مميزًا على قائمة كبار الشعراء المعاصرين.
ولا يذكر الشعر الحديث في الجزيرة العربية إلا مقرونًا بمحمد الثبيتي، لا لشيء سوى أنه قامة فارعة في سماء الشعر، وقمة يصعب الوصول إليها فضلاً عن تجاوزها. شاعر مسكون بالتوجس الشعري، يمزق ويحرق أكثر مما ينشر من شعره على قلّته.
له مع الشعر غواية، ومع الإنسان رواية، ومع الأصدقاء حكاية..
سيد البيد، الذي فجّ «بوابة الريح» ليعبر «التضاريس» بـ«تغريبة القوافل والمطر»، متغزلاً في «عاشقة الزمن الوردي»، بموسيقى شعرية رائعة..

مجلة فكر الثقافية :

محمد الثبيتي شاعر التضاريس وسيد البيد

يقول: «مزقت من أوراقي الكثير، وأحرقت الكثير، وخنقت في صدري ولادات فجّة ينقصها الاكتمال الكامل في عمق الجرح».

ولد صاحب "تغريبة القوافل والمطر" في الطائف 1952 في بني سعد، وبعدها انتقل إلى مكة المكرمة ليكمل مراحل تعليمه بعد إنهائه مرحلة الدراسة الابتدائية، وعمل في الإجازات مطوفًا للحجاج والمعتمرين في الحرم المكي، مستغلاً ما يجنيه من مردود مالي في تأمين مستلزماته الحياتية وما يحتاج إليه من كتب.

وبعد إنهائه لدراسة المرحلة المتوسطة التحق الثبيتي بمعهد المعلمين الثانوي بمكة المكرمة، وفي هذه المرحلة كتب الثبيتي أول قصيدة، يقول عنها: «أذكر من محاولاتي القديمة جدًا قصيدة قلتها وأنا في السادسة عشر من عمري كنت أعارض بها قصيدة لشوقي أذكر منها هذا البيت:

«إذا جاد الزمان لنا بيوم وصالاً جاد بالهجران عامًا».

بعدها كتبت الكثير من القصائد التي لا تخرج عن كونها تقليدًا لشوقي ولغيره». وبعد التخرج من معهد المعلمين انتقل إلى مدينة جازان ليمضي عامه الأول في مهنة التعليم، وفي عامه الثاني انتقل إلى مدينة مكة المكرمة، ولتحصيل مؤهل أعلى درس بالانتساب في قسم الاجتماع بجامعة الملك عبد العزيز، وبعد أربعة أعوام أنهى دراسته الجامعية، وانتقل في عام 1984م للعمل في قسم الإحصاء بإدارة التعليم في مدينة مكة المكرمة.

وشهد هذا العام أول مشاركة خارجية للشاعر محمد الثبيتي في مهرجان الأمة الشعري الأول للشباب في بغداد، عن هذه المشاركة يقول شاكر النابلسي: "في الحادي والعشرين من أبريل عام 1984 قرر الأدب السعودي الاستغناء عن الوسطاء..... والتقدم للقارئ العربي رأسًا، فكان "مهرجان الأمة الشعري الأول للشباب في بغداد" وكانت كوكبة من الشعراء العرب السعوديين تقدم نفسها للقارئ العربي ممثلة بثلاثة شعراء شباب هم: محمد الثبيتي، ومحمد الحربي، وعبدالله الصيخان.

البدايات

بدأ الثبيتي نظم الشعر وعمره 16 عامًا، وظل ممزوجًا بروح بدوية، مما أكسب قصائده نكهة تبلورت في عدم تخلي قصيدته عن الموسيقى والقافية حتى عندما انتقل إلى كتابة قصيدة التفعيلة، وظلّ على تواصل مع الحركة الشعرية والثقافية بالرغم من فترات الانقطاع والعزلة، خلافًا للعديد من الشعراء السعوديين الذين نشطوا خلال الثمانينيات من القرن الماضي ومثلوا ما أصبح يعرف بالتيار الحداثي.

تأثر الثبيتي بمراحل الشعر العربي من الجاهلية مرورًا بالعصر الأموي والعباسي، وصولاً إلى العصر الحديث، ولكن التأثير الحقيقي في تجربته الإبداعية كان بعد اطلاعه على الإبداعات في قصيدة التفعيلة عند الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، والشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، فهي التي أعطته التصور الجديد في قصيدة التفعيلة وكتابتها، لافتًا إلى أنّ التجديد عند محمد الثبيتي نجده في التراكيب والصور، لكنه كان يغوص في التراث، وتحديدًا في مفردات البيئة الصحراوية، التي كانت حاضرة بقوة في تجربته الشعرية.

ويتحدث الثبيتي عن بدايته "الصادقة والحقيقية" - كما يسميها - في عالم الشعر، ويصف المرحلة الأولى من كتابته للقصيدة الحديثة فقصائده في هذه المرحلة قد تأثرت برومانسية نزار بأنها "مرحلة نزارية بحتة" قباني، ويرى الثبيتي أن دخوله الحقيقي لعالم الشعر قد جاء بعد اطلاعه على تجارب السياب والبياتي الشعرية، يقول الثبيتي: "وأنا أعتبر دخولي الصادق والحقيقي إلى عالم الشعر عندما اكتشفت القصيدة الحديثة بعد تجاوزي لنزار قباني وخاصة بعد قراءتي للسياب والبياتي اللذين وضعا قدمي على الطريق السوي للشعر".

وتأكيدًا على هذا الاكتشاف الحداثي نجده يستهلّ ديوانه الأول "عاشقة الزمن الوردي" بمقدمة يوضح فيها عمده منح التفعيلة في هذا الديوان "حرية أكبر لتمتد وتنحسر بحسب ما تُمليه "الحالة الشعرية" حتى تتمكن من احتضان التجربة الإنسانية وبلورتها".

يعتبر الثبيتي من جيل الرواد لقصيدة التفعيلة وقد مزج في بداية كتابته للشعر بين الشعر العمودي والشعر الحر واستطاع أن يقيم حوارًا بين الشكل الموروث والشكل التفعيلي دون أن يتجاوز القيمة الإيقاعية.

ولا تقف الحداثة لدى الثبيتي عند التجريب الشعري فقط، بل تتعداه لتشكل قناعة بطبيعة الحياة المعاصرة وضروراتها الشعرية خصوصًا، واللغوية عمومًا، يقول الناقد سعيد السريحي عن تجربة الثبيتي الحداثية: "الثبيتي يُعيد قراءة التراث عبر لغته المنتسبة ألفاظًا وتراكيب للتراث، ولكن قراءته للتراث كسر لجبرية المعنى، وبمثل هذه القراءة تتم إعادة إحياء التراث".

ويقول عنه أستاذ الأدب في جامعة الملك سعود، د. سعد البازعي، إنّه من أعلام الحركة الشعرية السعودية، والعربية، على مدى العقود الثلاثة الماضية، وهو من أهم شعراء جيل الثمانينيات، الذي أنتج عددًا من الشعراء



والنقاد والكتاب، الذين تركوا بصمة عميقة في تاريخ الحركة الشعرية والأدب.

هذه المحاولات المحلية لإعادة إحياء التراث باستخدام أدوات وألفاظ التراث ذاته (الحداثة) هو ما طبع مرحلة الثمانينيات، ليس لدى الثبيتي فقط ولكن لدى كثير من شعراء وأدباء ونقاد تلك المرحلة، وهو أيضًا ما أثار ضدهم كثيرًا من الهجوم بدعوى "التغريب" والفسوق، فكان أن أُلغيت الأمسية التكريمية التي استحقها الثبيتي إثر حصول ديوانه "تضاريس" على جائزة "الإبداع"، ليتم تهريبه من الباب الخلفي للنادي الأدبي في جدة، تجنبًا لـ "المحتسبين" الساخطين داخل أروقة النادي، فيما تحولت المناسبة التكريمية، في الليلة ذاتها، إلى دراسة حول الشعر "الجاهلي"! لم تنته الحادثة هنا، بل تم استدعاء الثبيتي لمركز الهيئة لسؤاله حول ما "يعنيه" في كثير من نصوص "التضاريس"، ثم تمت إحالته للمحكمة، وهنا يُثني الثبيتي على القاضي الذي رفض نظر القضية لعدم الاختصاص.

كان الثبيتي عرضة للنقد من منتسبي حركة الإخوان المسلمين في السعودية في مواضع عدة، ففي عام 1988، قدم عوض القرني كتابه الحداثة في ميزان الإسلام، وقد تناول الكتاب عدد من الشعراء والأدباء آنذاك، من



الشاعر محمد الثبيتي في إحدى الأمسيات الأدبية

يتهم الشاعر محمد الثبيتي الذي تناوله الكتاب معتبرًا ما قاله الثبيتي في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) من ذكر لـ(كاهن الحي) إنما هو من شرك بالله، وفي أواخر الثمانينيات الميلادية تعرض الثبيتي للاعتقال بسبب قصائده. في آخر لقاء متلفز أجري مع الشاعر الثبيتي على قناة العربية قلل الثبيتي من تأثير التيار المعادي للحداثة ملمحًا إلى جهلهم، ومعتبرًا ما كتبه عوض القرني في كتابه إنما كان نابعًا من أسباب شخصية لا علاقة لها بالتوجه الديني.

وتوارى الثبيتي عن الساحة الأدبية، بعد الضجيج الذي أحدثه ديوان التضاريس، وأصبحت الحرب ضد الحداثة موجهة للثبيتي وقصائده أولًا، إذ كان عليه أن يواجه انتقادات لاذعة أطلقها أناس لم تقرأ أكثرهم شعره، ليتوقف قرابة العشرين عامًا من 1986 إلى 2005 حتى إصدار آخر دواوينه "موقف الرمال" في العام 2005.

اللغة لدى الثبيتي

وتتسم اللغة لديه بأنها "لغة شعرية حديثة تكشف عن وعي متجدد للذات، على اعتبار أن الشعر يحاول اختزال تجربة وجودية بفعل اللغة الجمالية ذات الدلالة المجازية المتجددة، كما أنها تقوم على الانعتاق من أسر الدلالة القاموسية والمعجمية، وتتأسس على العناية بإقامة علاقات جديدة غير مألوفة بين الكلمات، كما يعتمد الانزياح الدلالي للمفردات، الأمر الذي يكسبها دلالات متجددة، حيث يواجه القارئ نوعًا غير مألوف من الكتابة وجماليات جديدة، وتكتسب المفردات في نصه طابعًا رمزيًا، فهي تتسم بالانفتاح والتعدد والاحتمال من خلال شحنها بدلالات تراثية ووجودية، الأمر الذي أسهم في اتساع معجمه اللغوي وثرائه".

تتجلى ملامح الحداثة في معجم الثبيتي الشعري في انحيازه إلى لغة الحياة، ويبدو أنه تأثر، كغيره من الشعراء العرب، بدعوة (ت. س. إليوت) إلى اعتماد لغة الواقع في الشعر. نتلمس هذا التأثر في ذهابه إلى أن الشعر تعبير عن التجربة الإنسانية بمفهومها الواسع، كما نجده يتبنى شعرية الواقع والتعبير عن اليومي، ويرى ضرورة هبوط الشعر من عليائه وأوهامه إلى الواقع، لينبثق من العيادات والفنادق والمقاهي، ويتضح هذا التوظيف في قصيدة (موقف الرمال، موقف الجناس):

أصادق الشوارع
والرمل والمزارع
أصادق النخيل
أصادق المدينة
والبحر والسفينة
والشاطئ الجميل

وقد أوجد محمد الثبيتي لنا لغة خاصة، لغة تميّز بها النص الثبيتي، رغم الهجوم الشديد الذي تعرّض له، بأنّه شاعر حداثي، وأنّ هذه الحداثة بالأساس هي هدم للغة، هكذا تحكي عنه الكاتبة والناقدة الدكتورة في جامعة الملك سعود منى المالكي، مؤكدة أنّ «محمد الثبيتي كان يأخذ من نبع تراثي عميق، والنص الثبيتي معجمه الشعري معجم ليس سهلًا إطلاقًا»، مشيرة إلى أنّه «عندما تقرأ في شعر محمد الثبيتي، تجد أن لغته قوية ورصينة، وكأنك تقرأ لأبي تمام والمتنبي، أو العصر الذهبي للشعرية العربية».

ثم كانت قصيدته "تغريبة القوافل والمطر" بكل ما تنطوي عليه من رؤية وتشكيل وموسيقى وغنائية وتنويع في الوزن والقافية، ومدى استلهامه للموروثين العربي القديم والشعبي القريب، وذلك كله في صور بارعة ولغة بسيطة لكنها معمقة، لنقرأ من هذه القصيدة هذا المقطع:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لَنَا وطناً في الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
واسْفَحْ على قَلَلِ القَومِ قَهْوتَكَ المُرَّةَ
المُسْتَطَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً باللَّظَى
وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا
ثُمَّ هَاتِ الرَّبَابَةْ
هاتِ الرَّبَابَةْ

وإذا ذكرنا قبل قليل أن المرجعية الكلاسيكية أو الخليلية حاضرة دائمًا في النص الشعري السعودي الثمانيني، فإن محمد الثبيتي خير مثال على ذلك، فهو في قصيدة «تغريبة القوافل والمطر» يجمع بين التفعيلة والعمود في النص الواحد، معتمدًا على إيقاع قافية غنائية عذبة، خصوصًا في هذه القصيدة.. ومنها:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً باللَّظَى
وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا

وهنا وبعد التفعيلي ينتقل فجأة، ولكم بانسياب إلى العمود الخليلي، أو إلى ما هو قريب جدًا من العمودي:

«ألا ديمة زرقاء تكتظ بالدما
فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما
إلا قمرًا يحمر في غرّة الدجى
ويهمي على الصحراء غيثًا وأنجما..»

ولعلاقته بالمرأة خصوصية يميزها كونها ترتفع عن المادي والشهواني، وترتقي في اتجاه المقدس والروحاني، ولنقرأ استلهامه للقرآن والموروث من تاريخ الحب والعشق والعلاقة مع المكان وتفاصيله:

قد كنتُ أتلو سورةَ الأحزاب في نجدٍ
وأتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجازْ
قد كنت أبتاع الرُّقَى للعاشقين بذي المجازْ
قد كنتُ أتلو الأحرف الأنثى
وكان الصيفُ ميقاتًا لثأر البدو
كان الصيفُ ميقاتًا لأعيادِ اليتامى
يا صباحَ الفتح والتوقِ التي أرْخَتْ
عِنَانَ الشمسْ
يا نجمةً قامت على أبوابنا بالأمسْ
هذا الدم الحوليُّ ميثاقٌ مِنَ الصلواتِ
معقودٌ على الراياتِ
شمسٌ تستظلُّ بها سحابةْ
قمرٌ ترابيٌّ تدثّرَ بالشعائر وانتمى للجوعِ
واعتنقَ الكتابةْ

نترك للنصوص مساحة التعبير عن صوت هذا الشاعر، صوت تمكن من تقديم قراءته للعالم، على غير صعيد، وخصوصًا على مستوى قراءة العالم الخليجي/ النفطي، وما آل إليه الإنسان في هذا العالم الذي تحكمه المادة، لكن الإنسان يموت فيه بلا ثمن، أو لأنه لم يملك ثمن العلاج.



هذا العالم مرعب ولا يمكن فهمه إلا بوصفه يفتقر إلى العدالة، فقد كان يبحث عن حياة وحب وسلام:

صباح الخير
هل في الأرض مُتَّسعٌ لهذا القلبِ
هل في الليل أجنحةٌ لهذا الحلمِ
ساهرةٌ دماءُ البدوِ
حتَّى تقرعَ الأجراسُ

تجمع قصيدته أيضًا عالم المدينة القبيح وعالم الصحراء الجميل، في صراعهما، وانتصار عالم المدينة وما يسمى الحضارة والحداثة، فيرى فيها صورة للظلم والطغيان:

النارُ فابْتَرَدَتْ بماءِ الغيثْ
يا أيُّها الشجرُ البدائيُّ ابْتَكِرْ للطيرِ أغصانًا
وللأطفالِ فاكهةً
أَقِمْ في الرملِ ناقوسًا طموحًا
واشْتَعِلْ للريحِ
يا أيُّها الشجرُ الذي طالَ احتقانُ جذورِهِ
بالقيظِ واحترقتْ بلابلهُ على الأسلاكِ
فانقطعَ الغناءُ

وللمرأة في قصائد الثبيتي حضور متميز، حضور الروح والحب الرفيق، حب بلا شطح أو تهويمات، فيكتب:

حينَ تنطفئُ امرأةٌ فوقَ كفِّي
أرفعُهَا للقمرْ
أعدُّ لَهَا وطنًا من جراحْ
أحْتسِي وجهَهَا في الصباحْ
فيأتِي المطرْ

الأمل والألم ثنائية حاضرة بكثافة في قصائد الثبيتي، الفرح والحزن، عذابات الإنسان وأسئلته الوجودية، ويطرح أسئلته في قصيدة عمودية شكلاً، وحديثة الروح:

يا نجمُ إنْ سألَ الشُّعاعُ: فإنَّني
سافرتُ في ركبِ الزهورِ الغَادي
صَحبي هناكَ على السفوحِ تركْتُهُم
بنعومةِ جهلي، وانْقِيادِ فُؤادي
وملاعبَ الأُنسِ الرضيعِ هَجرْتُهَا
وهجرتُ فيهَا مَضجعِي ووِسَادي
عجبًا.. أتذْبُلُ في الربيعِ خَمائِلِي
ويضيعُ في ليلِ الشتاءِ جِهَادي

من أعمال الثبيتي

"عاشقة الزمن الوردي" 1982، "تهجيت حلمًا.. تهجيت وهمًا" 1984، ثم "التضاريس" 1986، الذي ثار حوله كثير من الجدل والذي حاز على جائزة نادي جدة الأدبي، ليتوقف بعده فترة طويلة، تخللها بعض النصوص، حتى إصدار آخر دواوينه "موقف الرمال" 2005 (حاز على جائزة مؤسسة البابطين للإبداع الشعري).

وقد قام نادي حائل الأدبي مؤخرًا بطباعة كامل أعماله الأدبية.

ويعد ديوان التضاريس هو الأبرز في تجربة الثبيتي الشعرية، فقد تميز الشاعر في هذا الديوان بجرأته اللغوية وتجاوزه للكثير من نماذج الشعر الحديث، ويرى د. سعد البازعي أن المسافة «الإبداعية الرؤيوية» مسافة النضج الفني والشعوري، بين معظم قصائد عاشقة الزمن الوردي بما يكبلها من تقليدية في الحس والتناول وبين احتدام الرؤى وتعقد البنية الفنية وعمق الرؤية في "التضاريس" هي مسافة استطاع الشاعر أن يختصرها في مدى زمني لا يتجاوز بضع سنين، محرقًا أثناءها العديد من المراحل ومتوغلاً في مجاهل التحديث الشعري ومفازات التفرد والإبداع،... "التضاريس" لا تعلن مرحلة جديدة بالنسبة لمحمد الثبيتي فحسب، ولكنها تُمثل نقلة نوعية في شعرنا المعاصر».

الجوائز:

حصل الثبيتي على عدد من الجوائز، منها جائزة نادي جدة الثقافي عام 1991 عن ديوان «التضاريس»، وجائزة اللوتس في الإبداع عن الديوان نفسه، وجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 2000، عن قصيدة (موقف الرمال.. موقف الجناس)، وجائزة ولقب (شاعر عكاظ) عام 2007 في حفل تدشين فعاليات مهرجان سوق عكاظ التاريخي الأول.

في 2015 أطلق نادي الطائف الأدبي جائزة تحمل اسم (جائزة الشاعر محمد الثبيتي للإبداع).

وفاته:

في الثالث عشر من شهر مارس لعام 2009م أصيب الشاعر محمد الثبيتي بجلطة دماغية نتيجة لخطأ طبي، أفقدته الوعي لينتقل بعدها من حالة الوعي إلى الغيبوبة، ونتيجة للخطأ الطبي أولاً ثم الإهمال ثانيًا كان مساء الجمعة 14 يناير من عام 2011م موعدًا لتحرير هذه الروح المعنية، وفي يوم السبت 15 يناير 2011م صلى المسلمون على الشاعر محمد الثبيتي في الحرم المكي صلاة الميت، وقبر في مقبرة المعلاة بمكة المكرمة رحمه الله وغفر له.

المصادر:

- مجلي، عبد الناصر، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2005 ص617.
- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، معجم البابطين لشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995 المجلد 4، ص190.
- النابلسي، شاكر، رغيف النار والحنطة إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء مجددين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص 177.178.
- العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص11.
- جريدة الرياض، 15 يناير 2011م، الرياض، العدد 15545.
- جريدة عكاظ، 16 يناير 2011م، جدة، العدد 3500.
جريدة الرياض، 8 ديسمبر 2012م، الرياض، العدد 15872.
- الثبيتي، محمد، عاشقة الزمن الوردي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1981م.
- الثبيتي، محمد، ديوان الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009 م، ص 217، 218.
- السريحي، سعيد مصلح، الكتابة خارج الاقواس دراسات في الشعر والقصة، نادي جازان الأدبي، جازان، 1986 ص77.
- البازعي، سعد، ثقافة الصحراء دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، شركة العبيكان للطباعة، الرياض، 1991 ص175.
- جريدة الاتحاد الإماراتية، 26 يناير 2011 (النسخة الالكترونية) https://www.alittihad.ae/article/95392011//

مسارب المبادرة في التصعيد الدرامي في قصص (حافات الحلم)



أ.د. نادية هناوي سعدون

ناقدة من العراق - كلية التربية - قسم اللغة العربية - الجامعة المستنصرية بغداد

ليست القصة القصيرة فناً زخرفياً تزيناً يحفل بالاختزال الجملي والتكثيف التقاني للأساليب والضمائر بقدر ما هي تحد كتابي يفتح بوابات الولوج للموضوعية صوب الواقع وقضاياه وكيفية تداولها والتعاطي معها التباساً وهماً أو حيرةً وتساؤلاً أو شكاً وتصالحاً أو تضاداً قدحاً وذماً. وتسعى القصة القصيرة إلى الخوض الجدلي في ثنائيات عديدة كثنائية الرجل/المرأة والحياة/الموت والصدق/الكذب والوهم/الحقيقة والماضي/الحاضر والانا/الآخر والوجود /العدم والسؤال/الجواب، مستعينة بوسائل فنية معينة لمعالجة جدلياتها الإشكالية.

وتحتل الشخصية بوصفها أحد عناصر البناء السردي أهمية خاصة في القصة القصيرة ليس لأنها مأزومة نفسياً وواقعياً في ذاتها وفي ما حولها؛ بل لاحتلال الشخصية بؤرة التصعيد الدرامي.

ولا يتم التصعيد كانجاز فعلي إلا على فرضية عدم التصالح مع الثنائيات المتضادة أو المزدوجة التي تستحصل مضامينها من الواقع المعيش وتجسد من ثم فنياً داخل القصة القصيرة التي يتخذها القاص وليجة يبلغ بها مراده.

ولا تؤدي الشخصية ساردة كانت أو مسرودة دورها المحوري كمتحدية أو متحداة وتابعة أو متبوعة ومحتوية أو محتواة ومنتصرة أو خاسرة ومعطية أو آخذة ومستبدة أو مهيمنة؛ إلا إذا اتسمت بالنمو والتطور في تعاطيها مع الواقع اليومي انطلاقاً من متخيل افتراضي يجعل الشخصية كياناً مبادراً وفاعلاً يتحرك بحيوية ليسهم بجدارة في التصعيد الحدثي كأن يكون في يدها الحل والعقد فتمسك العصا من وسطها أو أن تكون قادرة حلا للإشكال وبلوغا للنهاية على توجيه مسار القص وتصعيده ومن ثم انفراجه.

ومما يميز القصة القصيرة عن سائر الأجناس السردية أنها فن يراهن على الشخصية أكثر من مراهنته على بناء الحدث القصصي وزمانه وتقاناته، سواء في ذلك السرد الذاتي أو السرد الموضوعي ففي الحالين ستكون الشخصية هي مدار السرد ومحوره الذي يسيره بحسب وجهة نظرها ومشيئتها لتكون القصة واقعية غرائبية أو تشيئية أو رمزية أو نسوية ..الخ.

وهناك مسارات أو مسارب تعين القاص على بناء الشخصية القصصية بناءً فنياً وموضوعياً ومن تلك الوسائل اعتماد تقانات فنية مثل الحلم والقرين والظل والتغريب والمفارقة والفنتازيا والمونتاج والكولاج والتداعي اللاشعوري وغيرها من الأساليب التي بها تتمكن القصة القصيرة من بلوغ المعطيات الفكرية والموضوعاتية.

وهذا ما نلمحه في المجموعة القصصية (حافات الحلم) للقاصة العراقية إيناس البدران التي أعطت للشخصية مكاناً مركزياً معتنية بالتقانات عنايتها بالثيمات. وهو ما يجعل القصص القصيرة منخرطة في عوالم التجريب بنزعة واقعية.

ولعل أهم تجليات هذا الاشتغال على الأشكال والمضامين أن صار للشخصية القصصية تميزها البنائي بدءاً من الاعتناء ببنائها على أسس فنية تؤهلها لأداء أدوار فاعلة وحيوية ومروراً بقدرتها على تصعيد وتيرة السرد وتأزيمه وتعقيده ووصولاً إلى الحل الذي فيه يتحقق الانفراج.

وما هذه الأسس إلا مسارب فنية تسير الشخصية في هديها لتصل إلى لحظة التوهج التي بها تتجسد فحوى تكثيف الدوال وقد بان مغزى الدلالات المراد توصيلها للقارئ. وسنحاول تلمس أهم المبادرات التي بها تستطيع شخصيات قصص

(حافات الحلم) المساهمة في تصعيد مسارب السرد وكالآتي:

1. مسرب التصعيد بالحلم

يعد الحلم فعلاً تأسيسياً يضمن للشخصية تأزمها بعد أن يقودها إلى التصادم مع الواقع ولن يكون من سبيل للخلاص إلا بأن تستنزف الشخصية طاقتها فتبهت وتتشتت وهي تواجه إشكالية الحلم/ الواقع ولا تتحقق لحظة التوهج إلا باستلاب الشخصية وانكسارها ولا سيما الشخصية النسوية.

والحلم عبارة عن متخيل افتراضي تصنعه الذات لائذة به من كل ما حولها ومن نفسها أيضاً مجابهة به التحديات مفرغة فيه كل أمانيها وآمالها.

والشخصية الحالمة غالباً ما تكون منهزمة من واقعها هاربة من نفسها متشائلة مراوغة ومحتدمة ما بين ما تحلم به تطلعاً وما تعيشه واقعاً حاضراً مما يقودها باتجاه الانقلاب على الحلم ومعاودة المكوث في الواقع.

ولعل من موجبات توظيف الحلم في الكتابة القصصية احتدامية الواقع المعيش بالمتضادات والعوائق والمنغصات التي تدفع بالشخصية صوب الحلم هروبا من المواجهة وكوسيلة للظفر بالمتبقي لها من القوة في سبيل الاستمرار في الحياة.

ولا ضير أن تكون الرؤية القصصية بتقانة الحلم متجسدة بلسان سارد خارجي أو سارد ذاتي كما أن بالإمكان الاشتغال على تناوب الضمائر السردية عبر استثمار منجزات التحليل النفسي فهناك حلم اليقظة الذي به تعيش الشخصية في عوالم مثالية لكنها غير قابلة للتحقق وهناك الكوابيس التي بها تكابد الشخصية عوالم فنتازية مربكة ومرعبة لكنها ليست دائمية.

واستثمار القاصة إيناس البدران لتقانة الحلم أنبنى على مقصدية جعل العنوان عتبة يلج منها القارئ إلى عالم الشخصية المأزومة، وكل ما تشعر به الذات هو أنها على حافات حلم تداري به خذلانها أو تصنع به عالمها الذي تنشده وتحقق آمالها التي عجزت في الواقع عن تحقيقها سواء في ذلك أكانت الشخصية ذاتاً ساردة أم ذاتاً مسرودة لأنها في كلا الحالين لا تدرك كنه الحلم بمساحته وأبعاده وحدوده لكنها تستطيع أن تدرك أطرافه أو حوافه والسبب أنها غير متيقنة من كونها منغمسة في الحلم أو لا ..!!

ويتخذ تجسيد الحلم في القصة القصيرة بناء دائرياً على الأغلب حيث الحدث يبدأ بلحظة شعورية تنتاب الشخصية في واقعها المعتاد لتنتهي وقد غاصت في الحلم، وحينها تتحقق لحظة التوهج التي فيها يحتدم التصادم بين ثنائيتي الحلم/ الواقع فتقع الشخصية في تضاد مع نفسها الأمر الذي يدفعها إلى الرجوع منكفئة إلى النقطة نفسها التي كانت قد انطلقت منها لتتلاقى لحظة البدء بلحظة الانتهاء.

والبغية توكيد أن لا تصالح بين الحلم والواقع كونهما بطلان متضادين وهذا ما يجعل الشخصيات مؤسلبة ومنهزمة وفوضوية فتتعطل قدراتها ولا تعدو قادرة على التغيير بعد أن انغلقت على ذاتها في عالم خاص بها لوحدها.

وما كانت لهذه القصص أن تكون حافات للحلم إلا لأنها ليست أحلاماً بالمعنى الحرفي للكلمة، كما أنها ليست رؤى وتصورات لواقع يراد منه أن يكون أفضل وأكمل، بل هي عالم تصنعه الذات انهزاماً من مواجهة الواقع لكي لا تكابد لوعة الأفكار وشطط الذهن على الجسد مستعيضة عن ذاك كله بسياحة حرة في مديات رحبة من الهيام الشعري.

وهذا ما تطالعنا به أول قصة بعنوان (عش الغراب) التي تروى بضمير الغائب للأنثى وبحوارات صامتة وتداعيات مونولوجية محورها ثنائية الحياة/الموت حيث العمر يداهم الحياة قالباً اعتيادية سيرها رأساً على عقب، متجسداً في ممارسة البطلة لفعل اعتيادي هو غسل الصحون ليتحول بفعل الحلم إلى ممارسة غير اعتيادية بحركات دراميه ومقاطع وصفية فيغدو كسيمفونية "تغمس الإسفنجة .. تحركها في الهواء تتناثر أشكال من الفقاعات القزحية" ، وما كان للفعل المعتاد أن يتحول إلى فعل غرائبي ببريق أخّاذ يضفي على الشخصية سحراً متربا وعفوية رائقة لولا الحلم الذي يداخل اللحظة المعيشة باللحظة المتخيلة فتسترجع البطلة صورة زفافها بعطره وألوانه فيهولها أن العمر لحظة خاطفة.

ويتحول تأزم الشخصية من الشعور بالمتاذية والنشوة والإغراء إلى الإحساس باللاعتيادية والوجوم والأفول فتتراكم أحاسيسها المزدرية لحالها وتتوكد لها دونيتها" اكتشفت أنها لا مرئية عالقة داخل جدرانها المفترضة حبيستها وأنى اتجهت لارتطمت بأحدها سجن هو الآخر لا مرئي" لذلك لا تنفك تطرح تساؤلاتها" كيف السبيل إلى نهوض جديد وقد بلغت من التشظي عتيا" ومن ثم تتولد تضادات الاعتياد واللاعتياد فتغدو الذات وكأنها تعيش كابوساً فتسأل "ما الذي نتوقعه من الآخر لننتهي إلى هذا الكم من الحسرة وخيبة الأمل"

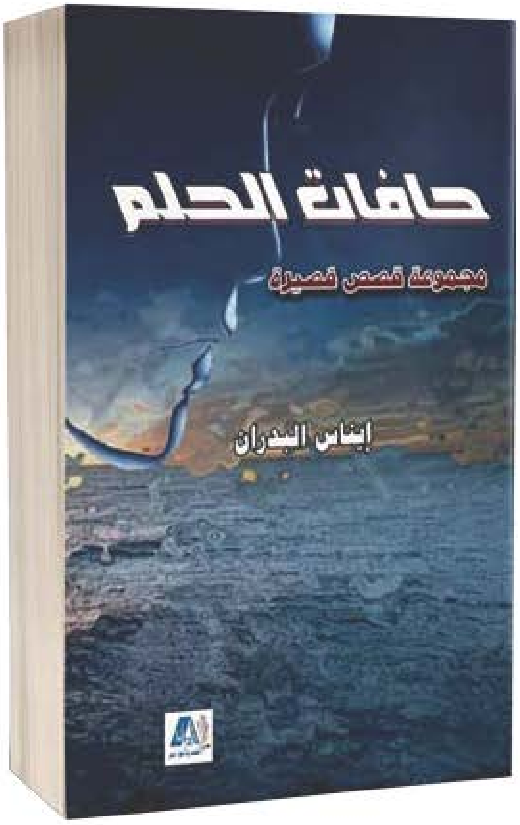
ويصل هذا التأزم النفسي إلى ذروته حين تبهت شعرية اللحظة المعيشة وتفقد بريقها ليكون انفراج التأزم كامناً في ترك تداعيات ذاكرتها كي تعيش حاضرها عائدة إلى اللحظة الواقعية ضمن بنية قصصية دائرية ابتدأت بمتاذية فعل رتيب وانتهت به ليتضح أن الحلم معاكس للواقع وأن الارتكان إليه لن يوصل الذات إلى التوازن، بينما يكون في التعاطي مع المواقف والأشياء بواقعية حلا وانفراجاً يضمن للذات التصالح مع الوجود فلا تؤرقها الأسئلة ولا تقلقها التداعيات المحيرة والمربكة.

وما كان للأزمة أن تنفرج إلا بعد أن وعت الذات أن هيامها بالحلم ما هو إلا وهم وخداع وتضليل ولذلك تسلّم للواقع المحيط مستعيدة توازنها فتكتمل عملية بنائها الواقعي وقد تصالحت مع ما حولها مؤكدة أنها قادرة على تخطي الحلم بالنظر الموضوعي للواقع والتعامل معه بإرادة قوية تصر على البقاء والحياة، محوّلة الانكسار والخيبة إلى فرح وهناء.

وضمن التوظيف ذاته تأتي قصة (عبث الأفعوانية) التي تسرد بضمير الغائب وبطلاها اثنان أحدهما رجل حالم بحياة مثالية فيصطدم بتقلباتها والآخر شاب خبر الحياة بواقعية ففهم تقلباتها.. وتدور بينهما حوارات ليصلا إلى لحظة التوهج التي فيها تتضح دونكيشوتية البطل فليس في تبني الحلم إلا التأزم النفسي بينما تتضح صحة تعاطي الآخر مع الواقع ولذلك ينقلب البطل الحالم على مثاليته ويستسلم للواقع فتنفرج أزمته ويستعيد توازنه.

وتتداخل الضمائر السردية بين التكلم والغياب والخطاب عبر تبادل الأدوار بين عدة مرّاد في قصة (خداع نظر) بحوارات خارجية وداخلية لتتضح حالة التشظي التي تكابدها الشخصية بسبب انغماسها في الحلم الذي استحوذ على كيانها حتى ما عاد من سبيل للفكاك من شراكه.

وتنشطر الذات إلى صورتين واقعية ووهمية تسير واحدة



بموازاة الأخرى وتصبح للموجودات وجوه أيضاً فالمرآة لها وجهان "المرآة التي تبدو واحدة فيما لها وجهان في الواقع وجه مزئبق نرى أنفسنا فيه كما نود ان نراها أو يراها سوانا وآخر معتم نعود لأنفسنا إذ نختبئ خلفه نلتقط أنفاسا نسترجع استعدادا لجولة أخرى"

ويسرد موضوعي يتوضح أن أزمة الشخصية هي أحلام اليقظة التي تراودها فتنغّص عليها واقعها "وكان يحلم مفتوح العينين وكثيراً ما اختلط حلمه بصخب الشارع وهدير مركبته المتهالكة" ويتعاظم إحساس الذات بالتضاد حين يتصاعد السرد ليغدو الرجل الهائم مضطرباً في عالم من السراب" صارت أحلامه تتضاءل تخبو تمارس لعبة النجوم المتناهية البعد تلك التي تومض لتختفي"

وبدلاً من أن يدفعها ذلك التصادم إلى الانخراط في أتون الواقع فإنها تظل مصرة على التماهي مع الحلم باستعمال المنتجة الزمانية" ثم بدأ بتوبيخ الشاب والآخر يصغي إليه بأدب ويحرك رأسه موافقاً فيما الدماء تتصاعد إلى الوجه السمين والكلمات تخرج من فمه ممزوجة بعطن كحولي لينهي جملته في كل مرة بعبارة هذه فوضى .. ليقول متصنعاً اللطف هل سمعت شيئاً من حديثنا؟ "

ويسهم الحلم في قصة (خطوة واحدة تكفي) في منح الشخصية الذكورية مديات من التأمل والتداعي الشعوري بمونولوجات داخلية باتجاه لحظة التأزم" وأدرك أن قمة الألم لا ألم وأن منتهى العذاب يعني بداية نهايته ومثلما اكتمال الشيء يعني نقصانه كذلك النهايات تفضي دوماً إلى بدايات أخرى تمضي مختلفة وراءها حشد أسئلة كآثار أقدام حافية مخالب وقطط بربة والتواءات عجلات ترابية تنتهي حيث تختبئ الحكمة متلفعة بالصمت" ويتم استرجاع ذكريات الزوجة الراحلة فتتعالى مشاعر الحنين داخله ولا يكون

الخلاص من هذا التأزم إلا بلحظة تتوهج فيها خطوة التخلص من الحلم بالرجوع إلى الواقع.

وتبنى قصة (شمعدان المطر) على شكل خطاب فيه الساردة والمسرودة مؤنثتان وهذا ما يجعلها قصة نسوية ويتم توظيف الحلم في إطار شاعري وبتصورات تأملية وتربوية "حين تتفتحين كزهرة ستحلمين أحلاماً باذخة الجمال كقوس قزح عذبة كأنفاس الوليد نقية نقاء سريرتك .. وذات يوم غير بعيد ستدركين انك غادرت منطقة الحلم إلى مرحلة إيقاد الشمع " وبتوظيف المفارقة تكون لحظة التوهج متحققة بانفراج أزمة الذات الساردة لتقر أن الابنة التي كانت تخاطبها ما هي إلا مجرد حلم لا غير "آه يا ابنتي المسكينة للأقدار سطوتها وسلطانها .. والتي لا نملك إزاءها إلا الانصياع ولعل أكثرها رأفة أني لم أرزق بك"

وتتناوب الضمائر السردية في قصة (طريق قابيل) من ضمير الشخص الثالث إلى ضمير التكلم ثم إلى ضمير الخطاب، وتتداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر بالتناص مع قصة قابيل وهابيل كما تتداخل القصة الأصلية عن الأخوين بقصة فرعية عن الأبوين باستعمال تقانة الحوار الصامت. وتتوهج لحظة الانفراج في شكل حلمي ليتضح أن ثمة أملاً "أنشج وحيداً حتى الموت في طرقات روحي الخربة أنشج بعواءات مسخ جريح أطلقها في جوف الليل فتنخلع لها أعماقه ويحدوني شوق ممض لرؤية وجه أخي وزيارة قبره"

ويتماهى الحلم في القصة النسوية (غثيان) بغرائبية الساردة فهي الغائبة/الميتة والحاضرة/الحية وما أزمتها إلا سوداوية واقعها الذي يشعرها بالغثيان المستديم والمزمن فأنفت منه واعتزلته ولم يعد للمكان عندها أي وجود لتهيم في اللاوجود. ولأنها في اللامكان لا يمكن لأحد أن يراها أو يكلمها فتكابد التأزم وتفقد التوازن الذي ستستعيده بالمفارقة ليتضح أن غثياتها ما هو إلا موتها" منذ متى وهي تعاني منه؟ ربما مذ وعت الدنيا وقد جربت معه أنواعاً مختلفة من الحبوب"

ويسمح توظيف الحلم في القصة النسوية (قنطرة الشوك) أن يجتمع الماضي بالحاضر وأن تتناوب ضمائر السرد وهي تحكي ذاكرة مدينة بغداد بين ماضيها وحاضرها على وفق بنية مسرحية قائمة على الحوارات الخارجية وتتحقق لحظة التوهج حين يصدم تكالب الأطماع على بغداد الشخصية الساردة فتقرر العودة إلى الواقع "أغلقت الكتاب إذ اكتفيت بما رأيت وسمعت تاركة للتاريخ حرية كتابة وتكرار نفسه وذهبت للبحث بيد مثلوجة عن حبوب لعلاج الشقيقة والغثيان "

وتتناص قصة (الليلة الأولى بعد الألف) التي هي أطول قصص المجموعة كلها مع حكايات ألف ليلة وليلة وتتداخل الأزمنة فهناك ليال مضت وأخرى أتت. ويتقنع السارد المقتحم بقناع الشخصية المؤنثة/ شهرزاد التي أزمتها تكمن في صمتها الذي يغدو كابوسا فتستحضر صورة (مسرور) في شكل مشهد سردي ممسرح وتتخلل الحكي جمل سردية وأبيات شعرية ولا يكون الانفراج إلا بأن تقرر أن تهذي بالأحلام التي بها نهاية مسرور "ها هو البدر يرتمي في أحضان بحيرة اللازورد مضرجاً بالدهشة في لحظة تمر جفناء كحلم ليلة صيف فوق ضباب صخور عاجية الصوت البعيد يقترب من لحظة ودت لو أنها لا تنطفئ ينبض باللهفة"

وإذ يتوسل شهريار بشهرزاد تنفرج عقدتها وكأن مسروراً هو الخوف الذي طال الكيان الأنثوي على مدى الدهور منذرا له بالزوال والانكسار والبتر ولهذا يطرده شهريار لتعيش شهرزاد حياتها وقد صار لها أبناء وبنات وأحفاد وحفيدات "واحدة من حفيداتها أخذت عنها سر الشفاء بالحب وهي الأخرى تحب ان تروي الحكايا وترفض النهايات الحزينة مثلها" .

وفي هذا قلب لنسقية معلنة فيها شهريار هو رمز الجبروت والغطرسة والرعب والسيد الذي لا بد أن ينفي الكيان الأنثوي. أما هنا فإننا نجد نسقاً خفياً يتمثل في إحلال مسرور محل شهريار ليكون السياف هو الخطر الذي هدّد شهرزاد ومن ورائها بنات جنسها..

وهكذا ما كان للحلم أن يغدو مسرباً نفسياً لولا أنه الأداة التي بها تصل الذات إلى الخلاص فتتجرد من واقعها وتعيش في مخيلتها هائمة في ملكوت روحها متخلصة من حياة رسمت لها ومنتشية بحياة واقعية صنعتها بنفسها.

2. مسرب التصعيد بالتساؤل

إذا كان عالم الأحلام عالماً مرئياً من صور وتهويمات؛ فإن التساؤل هو عالم لا مرئي من منظورات منطقية وأفكار موضوعية تتعالى وتيرتها داخل الشخصية لا هرباً من الواقع المعيش كما تفعل الشخصية الحالمة بل تشبثاً به وتحدياً لمساراته وتمرداً على خياراته.

وتتخذ البنية التساؤلية في القصة القصيرة شكلاً واقعياً يعتمد التأمل الجدلي انطلاقاً من ذهنية غائرة في التفاصيل الحياتية تفيد من مختلف حقول المعرفة وعلومها كالتاريخ والفلسفة والتراث الحكائي والشعري والملحمي.. الخ .

وعادة ما تقوم أسلوبية القصة ذات البناء القائم على التساؤل على وجود شخصية مركزية واعية مثقفة يبهرها تصادم المثال بالواقع فتتحفز لديها التساؤلات الديالكتيكية لتصل في تأزمها الفكري إلى اللامفكر فيه كظواهر وجواهر من منظار فينومينولوجي ظاهراتي.

وهذا ما يصيبها بالعزلة أو الانطواء أو الغثيان واللامعقول بحثاً عن معنى الوجود فتعتريها الأسئلة التي تخلخل مرتكزات عقائدها ومسلمات تفكيرها أو تزحزح الثوابت صانعة حالة من اللاتوازن تشعرها بأنها في دوامة معرفية ومتاهة وجودية.

وتتوق الشخصية المؤنثة في قصة (إبهام) إلى طرح التساؤلات وانتظار الإجابات لعلها تنقذها من الحيرة والإحباط اللذين سببهما الواقع وما يحويه من بشر مؤسلبين كمرضى ومصابين ولصوص وشحاذين وتتوهج لحظة الانفراج على شكل مفارقة انتقال عدوى التساؤل من المرأة إلى الطبيب فتسبب له الحيرة والقلق ويظل الانتظار مشرعاً على اللاوصول.

وتحفل قصة (أجزاء مفقودة) بالعبارات الوعظية الحكمية مثل (من أراد كل شيء خسر كل شيء) (الدنيا ابتدأت بجريمة ارتكبها أخ ضد أخيه) مع تساؤلات وجودية "يسائل نفسه ذات السؤال كلما دهمته الأزمة ..أو قوله هل ثمة أمل لاكتشاف صباحات تزيل فجوات اليأس" ويتحول التساؤل إلى تأزم نفسي لا ينفرج إلا بأن يطرد البطل الخوف من داخله ويبوح معلناً بلا وجل إنه ما يزال يسأل "أهي امرأة عرفها في سالف أيامه أم الدنيا أم نفسه" .

ويؤدي شعور بطل قصة (الجدار) باللامعنى والفراغ إلى الاحتباس في سجن الأفكار فيضنيه التأمل في الجدار "قضى العمر سجيناً لأوهام مفادها ان المرايا تعكس حقيقة الأشياء وإن الحصى يمكن أن يستبدل بحصى" .

وتتواتر في ذهنه التساؤلات عن أسرار وطلاسم تتمرأى له مرة في مثالية قيس وليلى وأخرى في دون كيخوته فيزداد جنونه ويصطدم بالواقع أكثر فتتوهج لحظة الانفراج في مشهد عشبة خضراء وهي تشق طريقها بصمت في قلب الجدار فينبعث الأمل على شكل تساؤل "وقال بصوت مسموع متجاهلاً دقات قلبه المتسارعة: هذا سر من أسرار الوجود أن تنبثق الحياة من رحم الموت ولكن لم لا تشكل الشمعة مما يسيل من دموعها ألا تنهض العنقاء من رماد احتراقها؟" وبذلك يهتدي البطل بواقعية إلى كوة في الجدار فيقوم بفتحها بضربات قاصمة لينبثق من ثم شعاع ضوء مثقل بالغبار .

وهذا الذي انتهت إليه هذه القصة ستفتتح به قصة (الصدع) باستباق فيه يقين بانبلاج الأمل (مع كل صدع هناك دومًا فسحة يتسلل منها النور) لتؤكد أن أزمة البطل ليست سوى أزمة نفسية سببها الشعور بدوامة اللاجدوى من الواقع الضاج ببشاعة تفاصيله وفداحة شروره..

ولا يكون تبرم البطل على شكل أسئلة مباشرة، بل بمونولوجات داخلية على شكل تداعيات تصل به إلى التأزم بسؤال "البيت بيتنا كيف حصل هذا؟" . والسبب الصدع الذي أصاب جدار الغرفة فينفعل البطل معاتباً ذاته ويتساءل بأدوات الاستفهام (هل وما) لكن من دون جدوى وعلى الرغم من أن لا حيلة له بالتغيير لكن تفكيره، يظل مشدوداً إلى الصدع لتبقى القصة مفتوحة بدرامية على اللانهاية.

وتنحى قصة (شهقات) منحاً فلسفياً لتكون قصة واقعية ذات بنية تساؤلية بنزعة وجودية تتأمل الوجود والعدم وتحاول أن تجد أجوبة على حيرتها، وتتخذ من الزمن ثيمة تساؤلية عن الشيخوخة /الشباب/ الحب/ الزواج/ الموت/ الميلاد ويسهم توظيف الحوارات الخارجية في تصاعد التساؤل على شكل مونولوجات داخلية "تساءلت في سرها عن صورتها في عيني صديقتها وعيون الآخرين بعيداً عن عبارات المجاملة" أو قولها "لمنها تساءلت في سرها عن الحكمة من ربط حياتنا بشخص يصعب التكهن بدواخله" وتارة أخرى بحوارات خارجية "هل في العمر متسع لهكذا مغامرة"

وتبلغ الشخصية حالة التوازن بالمفارقة فتنفرج أزمتها الملتبسة بالتساؤلات" تقفز إلى رأسها مقولة قرأتها منذ زمن بعيد كلما قلت مساحة الحب داخلنا كبرت مساحة الموت"

وتتخذ قصة (جدائل الشمس) صيغة حلمية تبتدئ بطرح تساؤلي عن الزمن "كم من الوقت مر عليها؟ ابد سرمدي أم هي طرفة عين؟ ..ولكن أليست مفارقة ان تعيش الحياة مكابدة للموت وتعاني سكراته انتظارا للحياة"

ولا تجد الذات بداً من الحلم وتعاود التساؤل لتجد اللامعنى "أنى لها أن تجد بداية صادقة وحياتهاكلها نهايات لبدايات غير مؤكدة" وتصل إلى ذروة الاحتدام حين تجد نفسها في غيبوبة وقد غدا الموت نسراً ينقض عليها.

ولأجل تشتيت حالة التأزم واستعادة التوازن توظف المفارقة ليتضح أن مكابدات التساؤل بإزاء الحياة/الموت إنما كان عبارة عن لحظة واقعية لمخاض البطلة لتنفرج الازمة بلحظة الولادة "أن الذي يسكنها اليوم هو عالم جديد يتشكل يولد يزدهر فلا يحق لها أن تدعه يموت.. احتضنته كما يحتضن جزء منه كذا عاد إليه كانت تمسح بعينها تقاطع ذلك القمر

الذي سقط عنوة في حجرها"

وببنية ممسرحة تُسرد قصة (مشوار) لتكون أشبه بقصة حوارية تدور بين الجدة وحفيدها وهما يسيران داخل سيارة وتكون ذروة تأزمهما معاً هو التساؤل حول الزمن والخوف منه ولن ينفرج هذا التأزم إلا بلحظة واقعية تتوهج فيها مشاعر التغلب على الخوف "عش يا عزيزي عشها بشغف إنها رغم كل شيء تستحق أن تعاش"

ومكمن أزمة بطلة قصة (هي والخيام وعروق الذهب) العمر والزمن فتتماهى في دوامة أسئلة "تتنهد إذ تستحضر كم أسئلة لم تجرؤ على طرحها لسنوات خلت دون ان يتلعثم الجواب أو تقفز كلمة عيب ممطوطة محذرة" أو هذا التساؤل "ولكن ما اليقين؟ تلوح ابتسامة ساخرة على زاوية فمها كعادتها كلما همت ببث غبار أسئلة تبدو للوهلة الأولى بلا أجوبة"

وتتعاقب الأسئلة الواحدة تلو الأخرى ولا يكون هناك مفر منها إلا بالتناص مع بعض أبيات من شعر الخيام لتجد فيها ما يعيد لها توازنها ويخرجها من دوامة التساؤل وتتوهج لحظة الانفراج على شكل حلم رملي متحرك كسراب خادع "هي نفسها استحالت امرأة من رمال تنحتها الريح على هواها لتهدم وتشكل فيها كما تشاء أدركت لاحقاً أن الخوف هو ما كان عليها أن تخشاه" ، فتتوهم المرأة بأن ما يحصل هو الواقع فتنخرط مع مجمع النسوة النادبات لتجد الحزن يلوح نعوشاً صامتة مهيبة فتهمس بأبيات من شعر الخيام التي فيها نهاية القصة.

وبذلك يحقق التساؤل تصعيداً درامياً يوصل الشخصيات إلى ذروة التأزم. وتكون النجاة منه بأداء الشخصية لدور انهزامي يتخذ من الفلسفة مرتعا مناسباً تحصل منه على الانتشاء فتشعر بالوجود بناء على القاعدة الديكارتية أن تسأل فذلك يعني أنك موجود.

3. مسرب التصعيد بالظل

إذا كان الحلم والتساؤل وسيلتين تبلغ بهما الذات أهدافها وتطلعاتها في التصالح مع الواقع؛ فإن في مصاحبة الظل للشخصية وسيلة أخرى تداري بها الذات خيبتها وتصادمها مع الواقع محاولة صنع التوافق معه وذلك بأن تنسخ الشخصية لها شبيها تعطيه اسما مستعاراً ليتم تبادل الأدوار بين السارد والمسرود وقد يكون صوت السارد امتداداً لصوت المسرود ليرى ما تراه ويشعر بما تشعر به.

والشخصية إذ تصنع لها ظلاً فإنها تتحرر من كل الأمور التي تكبلها أو تقيدها لتبني لها عوالم مثالية من دون خيبات أمل وبلا استسلام لليأس..

ويتحقق التصعيد الفني في قصة (خطايا زمن مفقود) ـ التي تختلف عن سائر قصص المجموعة القصصية كونها تسرد بضمير المخاطب أنت ـ من خلال جعل السارد ظلاً يرافق شخصية الرجل/الميت لكنه متأزم ويظل الميت مجرد متلقف متلق مستمع .. وما أزمته إلا جسده الذي نخره القرف والخرافات وكبله الخنوع والخضوع فيقوم الراوي بدور الواعظ الذي ينطق بالعبر والمواعظ "يا صديقي واسمح لي أن أدعوك بصديقي فالبشر لا يستحيلون أصدقاء حقاً إلا حين يفتحون حقائب أوجاعهم لبعضهم البعض"

وبواقعية غرائبية على مستوى الموضوعي يتم تجسيد لحظات حيرة تنتاب الميت أما بتوظيف الاستباقات "قريباً ستعتاد الأمر تعتاد الأصوات المشوشة ..ستصغي إلى كلماتهم المبهمة.. سترمقهم وهم يتبادلون النظرات..ستدرك مع الوقت معنى ان تعبر بسلام حقل الألغام" أو بجعل الاسترجاعات تسهم في تذكير السارد للميت بلحظة كان قد ندم فيها على عمر مضى قطعة قطعة وتصل لحظة التأزم إلى الانفراج بطرقة فنتازية إذ يخرج الميت من صمته ليخاطب الظل/السارد بصوت مرتجف وهنا يتحول السرد إلى ضمير المتكلم فيبوح بما لم يكن قادراً على البوح به وتنتهي القصة بعبارة صادمة (لم أشعر بشيء)

وتتخذ بطلة قصة (أزمنة راكدة) السمكة ظلا لها لترى فيها أزمتها النفسية الناتجة عن شعورها بالوحدة ولذلك تهتم بحركاتها "تتأمل انسيابية جسدها الصغير زخرفة زعانفها وهي تحركها كفراشة ذهبية.. كانت ما أن تصل نقطة بعينها حتى تعود إدراجها لتظل تدور ولا يوقفها إلا ارتطام رأسها بالجدار الزجاجي" ولا تكترث لما حولها وتبقى متحيرة بأسئلة متعددة تجعلها منتظرة ذلك الذي لن يأتي. وهذا الخواء الروحي يشعرها بالإحباط والحزن فيتوقف الزمن بالنسبة لها.

وباستعمال تقانة المشهد تبزغ لحظة الانفراج حين تجد تلاقيا بين روحها السجينة والمكبلة بالخوف وبين سمكتها التي تستمر في الحركة والدوام في سجنها" سمكتها تتحدى بتموجات زعانفها ركود الماء ثم تتوقف فجأة عن الحركة كغواصة أطفأت محركاتها قبل ان تشرع في دوران سريع داخل دورقها المائي..تماما مثل البشر حين تتخذ أرواحهم أشكال الأماكن التي تسكنها"

ومثلها القصة التي حملت المجموعة عنوانها (حافات الحلم) وبطلتها امرأة تسرد حكايتها بضمير الشخص الثالث وسبب أزمتها الواقع المحيط فتجد في سمكة الزينة قرينا لروحها الهائمة فحالهما واحد وليس لهما حيلة في الخروج من قوقعة الواقع /الزجاجة وهما يدوران في اللا جدوى ولعل ما يديم لحظة التأزم البوح بالتساؤلات "تتساءل في سرها هل تدرك سمكتها ما لا تدركه هي وترى ما لا تراه؟"

ومثلما أن في خروج السمكة موتها فكذلك يكون محتماً على الشخصية البقاء واللاتحول لذلك تحلم بمنفذ يتيح لكينونتها أن تتجسد فتتخيل الجدران من حولها وهي تزحف نحوها وتتعالى صيحات الحزن والتساؤل وتتصاعد حبكة القصة لتبلغ الانفراج بمشهد دراماتيكي للسمكة وهي تضرب الماء لتعلم أن عليها أن تحيا عمرها وأن لا تضيع زمانها القادم بالاستسلام للانتظار.

ويغدو البحر ظلاً لبطلة قصة (همس البحر) فهو صنوها وقرين روحها الذي يشاطرها الإحساس بالخواء ويبدأ التصعيد الدرامي حين يهمس لها بالنزول إليه ويناديها فتصغي لصوته متغلبة على خوفها في هيأة حلم" ناداها البحر حالماً رأته من يومها عشقت أنفاسه موجاته حين تتكسر تيها فوق الصخور المخضلة"

وتتضاعف لحظة التأزم النفسي حين تصدمها شهقة عنيفة "أصغت إلى صوت البحر وهو يبوح بأسراره لم تشعر بالخوف حين رفعت رأسها لتأخذ شهيقاً عميقاً .. تماهى إليها صوته مثقلاً بالخوف عودي لقد ابتعدت كثيراً" وهنا تتوهج لحظة الانفراج بصوت الرجل المقعد وهو يناديها أن تعود ويحتل الحوار الخارجي جزءاً مهما من بناء القصة.. فتقرر العودة بعد أن تجد تلاقياً بين احتمال فقدان ابنتها وبين خسارة الرجل لزوجته بسبب تهوره في قيادة السيارة.

وبهذه المسارب الثلاثة تتوكد فحوى بنائية قصص (حافات الحلم) لتدخل منطقة القص ما بعد الحداثي لا بسبب نزعة التجريب التي طغت على أغلب قصصها حسب بل بالتصعيد الدرامي الذي تكاتف على صنعه المستويان الفني والموضوعي معاً.

الإحالات:

- حافات الحلم مجموعة قصصية قصيرة، إيناس البدران، دار امجد للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، طبعة أولى، 2015.
- م . ن/ 7
- م . ن/ 9
- م . ن/ 10
- م . ن/ 10
- م . ن/ 83
- م . ن/ 83
- م . ن/ 84
- م . ن/ 86
- م . ن/ 93
- م . ن/ 97
- م . ن/ 98
- م . ن/ 105
- م . ن/ 110
- م . ن/ 125
- م . ن/ 63
- م . ن/ 64
- ينظر: م . ن/ 31
- م . ن/ 33
- م . ن/ 34
- م . ن/ 43
- م . ن/ 46
- ينظر: م . ن/ 47
- ينظر: م . ن/ 49
- م . ن/ 53
- م . ن/ 68
- م . ن/ 70
- م . ن/ 69
- م . ن/ 70
- م . ن/ 71
- م . ن/ 75
- م . ن/ 76
- م . ن/ 133
- م . ن/ 141
- م . ن/ 143
- م . ن/ 144
- م . ن/ 14
- م . ن/ 15.14
- م . ن/ 17
- م . ن/ 38
- ينظر: م . ن/ 38
- م . ن/ 39
- م . ن/ 79
- م . ن/ 135
- م . ن/ 139

الجماليات الثقافية للرؤية في عنوان الرواية التشيكية "ساحرات جيتكوفا"

بثينة عبدالحي محمد أبوبكر

مصر

عندما نذكر عتبات النص الأدبي، العنوان هو أول ما يخطر على أذهاننا؛ فالعنوان أول ما يصطدم به القارئ أو الناقد، وعناوين النصوص عامة تعطينا انطباعًا عما يمكن أن يحويه النص من أفكار، والكاتب البارع يجدر به أن يحسن اختيار عتبته الاستهلالية.

ونحن هنا نتناول بالتحليل عنوان رواية "ساحرات جيتكوفا" التي صدرت عام 2012 في مدينة برنو التشيكية، والرواية للكاتبة الشابة كاترشينا توتشكوفا، وتمت ترجمتها إلى أكثر من 20 لغة، وإلى العربية ترجمتها إيمان إسماعيل عام 2017. حصدت الكاتبة عن روايتها هذه عدة جوائز مهمة، منها جائزة يوزف شكفوريتسكي عام 2012 وجائزة ماجنيسيا ليترا. وكانت "ساحرات جيتكوفا" الأكثر مبيعًا في سوق الكتب التشيكية عام 2012، وكانت كذلك الرواية الأكثر استعارة من المكتبات عام 2013.

أول ما يصدره لنا عنوان الرواية التشيكية "ساحرات جيتكوفا" هو انطباع بأننا أمام رواية ذات صبغة نسوية؛ هذا اللون من الكتابة الذي يكشف عن خصوصية الأنثى، أو كما يوضح معجم مصطلحات الأدب الصادر عن مجمع اللغة العربية: "هو ما يمكن تحقيقه بأن تجعل المبدعة ذاتها تنهمر من الداخل أي تتدفق نحو النص، مع الحرص على إزالة كل ما من شأنه تعويق هذه التجربة والإبقاء على ما يلائم طبيعتها، وتعتمد الكتابة النسوية على مناهضة هيمنة الذكورية على اللغة والثقافة □شوشة 2007، صـ119□. وليس عنوان الرواية فقط يشير إلى انتماء النص المذكور إلى الأدب النسوي، غالبية فصول الرواية كذلك تحمل أسماء نسائية، مثل: سورمينا، دورا إيديسوفا، كاترشينا سخانيلكا، إيرينا إيديسوفا، ألجيبيتا باجلاروفا ...

العنوان "ساحرات جيتكوفا" يتكون من عنصرين؛ عنصر بشري وعنصر مكاني (المرأة والأرض). والمرأة هنا ليست امرأة عادية. العنوان في لغته الأصلية يحمل كلمة bohyně التي تعني حرفيًا إلهة أو ربة؛ في معجم اللغة التشيكية نجد تفسيرها كالتالي: كلمة تطلق على الكائنات الخارقة والتي يتم تقديسها بسبب قدرتها على السيطرة على الطبيعة ومصائر البشر (فيليبتس 2010، صـ38). واختيار هذه اللفظة تحديدًا لوصف شخصيات الرواية تمنحهن هالة من التقديس والاحترام. وهنا نطرح على أنفسنا سؤالاً ملحًا: لماذا لم تسمي الكاتبة الرواية مثلاً "سحرة جيتكوفا"؟ ببساطة هذا غير ممكن؛ فهذه المكانة العالية التي اكتسبتها هذه النسوة ترجع إلى ما يقمن به من فنون في مداواة للمرضى وقضاء حاجة المعذبين والإتيان بأفعال تكون أحيانًا خارقة للعادة كرؤية المستقبل أو صد العواصف، وهذه المهام كانت حكرًا على النساء فقط. وهذا يؤكد لنا أننا أمام نص نسوي بامتياز. وهذا العنوان يذكرنا ويحيلنا إلى أولى المرويات العربية النسائية، أي زرقاء اليمامة، مروية تنسب إلى المرأة طاقة خارقة في الرؤية والبصيرة، تلك المرأة التي تواجه مصيرًا مأساويًا كمصير الساحرات بسبب غباء الرجال وضيق أفقهم (قطب 2000، صـ9:10).

وتنحدر بطلة الرواية من سلالة ساحرات عريقة أقامت لقرون في منطقة جيتكوفا، نسوة خبرن أسرار الطبيعة وقواها وخبرن خبايا النفس البشرية مما ساعدهن على مداواة الناس جسديا وروحيا. دورا، البطلة، تمثل الفرع الأخير من شجرة الساحرات. صحيح أنها غير ملمة بفنون السحر، لكنها تشعر بانتمائها لعائلة الساحرات وتقرر أن تكشف الغموض الذي أحاط بساحرات جيتكوفا بشكل علمي لعل هذا يمحي ما لحقهن من ظلم وافتراء على مر القرون بسبب التاريخ المغلوط الذي كتبه رجل ذكوري النزعة، دورا هنا تمثل الساحرة والمرأة حاملة

معلومات الكتاب

الكتاب: "ساحرات جيتكوفا"

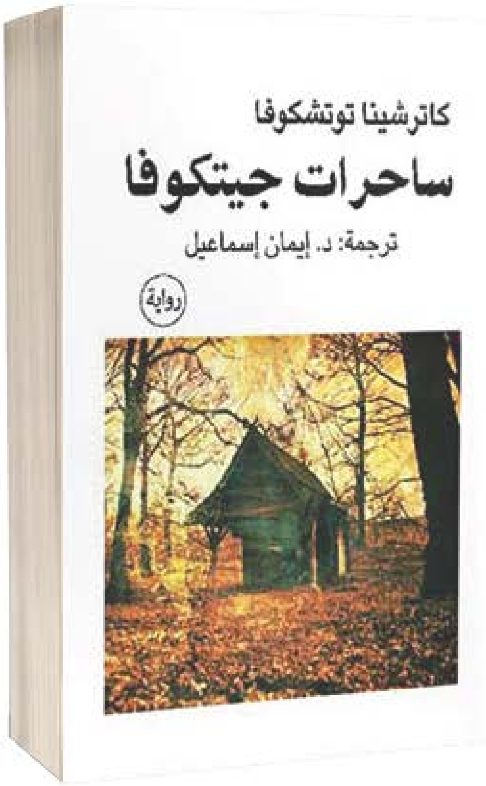
المؤلف: كاترشينا توتشكوفا

المترجم: د. إيمان إسماعيل

الناشر: دار صفصافة للنشر والتوزيع

سنة النشر: 2017

عدد الصفحات: 414 صفحة



الإرث العائلي (كالجدات اللاتي يتناقلن قصص وبطولات الأسرة جيلاً بعد جيلاً) والباحثة الأكاديمية (الباحثة عن الحقيقة) والمؤرخة التي تعيد كتابة تاريخ جيتكوفا بنقدها لكتاب يوسف هوفر المتعسف ضد نساء جيتكوفا.

"وسألت نفسها عندئذ للمرة الأولى: ماذا لو لم تكن هذه مجرد أحلام عابثة؟ ماذا لو كان ما تراه ليس خيالاً جامحًا؟ وماذا لو كانت تلك بقايا ما كانت تحوزه سابقاتها، نزر يسير من فنون الساحرات؟ ماذا لو كان ذلك صدى الإرث المشترك، الوعي المشترك، الذي انتقل من كاترشينا سخانيكا على مدار عدة قرون ومر بسورمينا وبأمها وامتد حتى وصل إليها؟ وفي اللحظة التي دارت فيها تلك الفكرة بعقلها، شعرت كأنما وجدت مفتاح الباب المغلق منذ أعوام طويلة، وبمجرد أن انفتح الباب، تجلى لها دورها الحقيقي، وبدأت فجأة تستشعر ما يجب عليها فعله، وكيف يمكن أن تكون فاعلة في هذا الأمر، فهي الوحيدة التي تقف على أعتاب عالمين جد مختلفين، إحدى قدميها منغمسة داخل العلم، ولكنها في نفس الوقت منخرطة بشدة داخل أعماق حياة الساحرات، وراحت تحدث نفسها بأن دورها سيتمثل في معرفة مصير كل سيدات عائلتها، ستنتزع قصصهن من ظلمات التاريخ، والأهم أن تعرف العالم بفنونهن الفريدة، التي سعى أعدائهم على مر العصور أن يمحوها من أرض كوبانيتسه." (توتشكوفا 2017، ص110)

"انقبض قلب دورا بسبب ذلك الصراع المحموم، خاصة عندما قرأت مسودات الخطب التي كانت تحمل في طياتها السخرية والافتراء الذي بلغ مداه على الساحرات وعلى أولئك الذين مازالوا يترددون عليهن، وانقبض قلبها كذلك عندما قرأت كتاب هوفر حكايات من كوبانيتسه، وكان موضوعها الساحرات ومصائرهن التي كان القس يفسرها بشكل يجافي الحقيقة، صدرت هذه الكتب تباعًا، وكانت تحكي للقراء عن الظلم الذي تمارسه نسوة محنكات ماكرات في حق أهالي كوبانيتسه المساكين البسطاء، وذلك باعتبارهن محتالات مخادعات بلا ذرة ضمير، وهكذا يستاء القارئ بشدة، وبعدها يكون من الطبيعي أن ينحاز إلى جانب الروائي الماهر المبدع، الذي كان ينهي كل قصة من قصصه بمعاقبة إحدى الساحرات، ولم يكن الروائي العادل والبطل شخصًا آخر سوى يوسف هوفر قس أبرشية ستاري هروزينكوف." (توتشكوفا 2017، ص176)

وبذلك تنهي دورا المرأة والباحثة سلطة المؤرخ والمبدع الرجل وتحطم أسطورة المذكر، كل هذه الدلالات تحملها لفظة ساحرات، والعنصر الثاني للعنوان، أي المكان، يقدم لنا مسرح حياة الساحرات، جيتكوفا، منطقة تشيكية لا يتجاوز عدد سكانها حاليًا 172 مواطنًا، ولا يمكن لفظ لفظة ساحرات دون التفكير في قرية جيتكوفا، ولا يمكن كذلك نطق اسم جيتكوفا دون الإشارة إلى ساحراتها، وساحراتها يعتقدن أن قواهن لا تجدي نفعا خارجها: "لم أتمكن من إقناعهن بالحسنى أو حتى الوعيد، وفضلاً عن ذلك يؤكدن أن قوتهن مرتبطة بالمكان هنا في تلال الكاربات التي تسري فيها موجات مغناطيسية، هذا ما أكدته لي النساء الثلاث ومن بينهن اثنتان غير متعلمتين، أتفهم ما أعنيه؟ حاول أن ترسل لي شخصًا يستطيع أن يدرس البيئة المحلية، خبيرًا متخصصًا في الجيولوجيا والطبيعة، فهذا الأمر يهمني بشكل خاص". (توتشكوفا 2017، ص305)

جيتكوفا/ كوبانيتسه مسرح لأحداث تؤرخ لفترات تاريخية مهمة، أحيانًا يتوقف الزمن في تلك المنطقة شبه المنعزلة عن العالم، وفي أحيان أخرى تدب فيها الحياة فتعود لمواكبة مجريات العصر: "أولئك هم من ظلوا يعملون بلا أجر في أراضي النبلاء ببلدة سفيتلوف حتى بعد مرور خمسين عامًا على إلغاء العبودية، لأن أحدًا في كوبانيتسه لم يكن يجيد القراءة والكتابة ناهيك عن مطالعة الصحف: لذلك لم يصل إليهم خبر إلغاء العبودية" (توتشكوفا 2017، ص97)، وفي الخمسينيات انتشرت الشيوعية في الأراضي التشيكية، بما فيها جيتكوفا، ودخلت هذا الريف الجبلي المؤسسات الاشتراكية كالجمعية الزراعية التعاونية.

جيتكوفا لا تختلف كثيرًا عن أي قرية في أي بلد آخر: فهي تعج بالخرافات المتوارثة من جيل بعد جيل، خرافاتها تشبه إلى حد كبير الخرافات الشائعة في الريف المصري، مثل: الأشباح والعفاريت التي تسكن الجبال، القطط السوداء التي يراها الناس نذير شؤم، ونعيق البوم الذي يدفعهم للتعوذ بالصليب وغيرها من الخرافات.

دمج الكلمتين المكونتين لعنوان الرواية (الساحرات/ النساء وجيتكوفا/الأرض) له وقع سحري على آذان المواطن التشيكي:

"ربما كانت مشاعر الناس تتأثر بمجرد ذكر سيرة ساحرات جيتكوفا؟ وهذا ما شعرت به في إحدى المكالمات الهاتفية مع أحد المتاحف المحلية، أحست كما لو كانت تنطق بكلمات سحرية.

في العادة لا نقدم تلك الخدمات، لكن ما دمت تقولين إنك تحتاجينه لبحثك، دعيني أبحث لك عنه، أتعلمين أن جدتي حكت لي عنهن عندما كنت طفلة، وكانت قدراتهن تبدو بالنسبة لي خارقة، ثم سألتني موظفة الأرشيف على الطرف الثاني من الهاتف: هل ستطلعينا على نتائج بحثك عندما تنتهين منه؟" (توتشكوفا 2017، ص260)

العنوان له وقع سحري على القارئ التشيكي وغير التشيكي، فالعنوان يحدد مسبقًا عناصر بناء الرواية، الشخصيات النسائية ومكان الحدث، وأعتقد أن المترجمة وفقت في ترجمته إلى العربية في بنية الإضافة، إضافة الساحرات أو أولئك النسوة إلى الأرض/جيتكوفا، مؤكدة انتمائهن لتلك البيئة، وإن كان العنوان في لغته الأصلية أخذ شكل الصفة والموصوف وهو تصرف غير مناسب في العربية، أي اشتقاق صفة من الاسم الأجنبي جيتكوفا ووصف الساحرات بها، وبذلك يحقق العنوان أهدافه في الحقل الدلالي للرواية الذي يشغل حيزًا جماليًا لأنه متصل بالتشكيل والمقصدية معًا.

المصادر والمراجع

- توتشكوفا، كاترشينا: ساحرات جيتكوفا، ترجمة إيمان إسماعيل، القاهرة، دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات، الطبعة الأولى، 2017.
- شوشة، فاروق؛ وآخرون: معجم مصطلحات الأدب، القاهرة مجمع اللغة العربية، 2007.
- فيليبتس، يوزف وآخرون: معجم اللغة التشيكية الفصحى (للمدارس والعامة)، براغ، دار نشر الأكاديمية، الطبعة الرابعة، 2010.
- قطب، سيد محمد السيد: الجماليات الثقافية للقصة القصيرة، القاهرة، دار المها للطباعة وتوزيع الكتب والترجمة، الطبعة الأولى، 2018.
- قطب، سيد محمد السيد وآخرون: في أدب المرأة، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان الطبعة الأولى، 2000.

غرامشي في العالم العربي



د. عزالدين عناية

أستاذ تونسي بجامعة روما - إيطاليا

ثمة تقاربٌ للحدود بين العالم العربي في جناحه المغاربي وإيطاليا. وبالمقابل ثمة تباعد بين الثقافتين العربية والإيطالية. ليس المراد بتباعد الثقافتين اختلاف الرؤى وتباين المفاهيم، بل ندرة التواصل وقلّة التثاقف سواء عبر الترجمة أو عبر الإلمام بالثقافة الأخرى من كلا الجانبين. فلا تتجاوز حصيلة الترجمات من الجانبين، العربي والإيطالي، الألف عمل في كافة المجالات، على مدى تاريخ اللغتين العربية والإيطالية، بناءً على دراسة إحصائية أعدّت في جامعة روما. فالاستشراق الإيطالي المعاصر المعني بالعالم العربي بشكو وهنًا، حتى أنه بالكاد يقدر على عرض الثقافة العربية ضمن رؤى واقعية وموضوعية، داخل وسط غربي مشحون؛ وبالمثل لا يبالي العرب كثيرًا بما تنتجه إيطاليا ثقافيًا رغم الثراء والتنوع في ذلك الوسط. مع أن أقسام تدريس اللغة الإيطالية أضحت موجودة في جملة من الجامعات العربية، بيْد أن كثيرًا من مناهجها عقيم من حيث الإلمام بالزخم الثقافي في إيطاليا، لتنتشر على الضفّتين أحكام جاهزة وقوالب مفرضة باتت تعمّق الهوة بين العالمين.

الكتاب الحالي الذي نعرضه "غرامشي في العالم العربي" هو محاولة متواضعة للقطع مع ذلك الصمت الثقافي، الحائل دون التواصل العربي الإيطالي، سيما على مستوى الأفكار والمفاهيم والرؤى. وهو يتمحور بالأساس حول مدى حضور طروحات المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي (1891-1937) ورؤاه بين المثقّفين العرب، سواء من خلال تتبّع استيعاب مقولاته في الدراسات والأبحاث التي تناولت المفكر الإيطالي من قِبل الكتّاب العرب، أو كذلك برصد ترجمات أعماله وما خلّفته من أثر.

فلا شكّ أن غرامشي من بين قلّة من الكتّاب الإيطاليين ممّن نالهم حظ كبير، دراسةً ومتابعةً، في الداخل والخارج. وفي نطاق رصد الاهتمام بهذا المفكر، يورد أنجيلو دورسي في كتاب حديث الصدور بعنوان: "غرامشيات. دراسات حول أنطونيو غرامشي"



أنطونيو غرامشي

(2016)، أن غرامشي هو واحد من بين 250 كاتبًا الأوفر حظًا في العالم قراءةً وترجمةً ودراسةً، حيث كُتب عنه أكثر من 20.000 نصّ، في أربعين لغة، مما بوّأه الصدارة في قائمة الكتّاب الإيطاليين الأكثر رواجًا في الخارج منذ منتصف القرن الفائت، قبل دانتي أليغييري، وأومبرتو إيكو، وألبرتو مورافيا، وبيار باولو بازوليني وآخرين.

توزّع الكتاب إلى قسمين رئيسين، انشغل القسم الأول بتتبّع حضور غرامشي في الثقافة العربية، وقد أعدّ هذا القسم ثلاثة من الباحثين الجامعيين الإيطاليين بتعاون جميعهم مع "مؤسسة غرامشي" الإيطالية المعنية بتراث هذا المفكر، وهم جوسيبي فاكا وباتريسيا ماندوكي وأليساندرا ماركي؛ واهتمّ القسم الثاني بترجمة مقتطفات من الدراسات والأبحاث العربية الصادرة حول غرامشي، نذكر منها أبحاثا للطاهر لبيب وعلي الكنز وعبد القادر الزغل وفيصل دراج وحسن ناظم وناديا رمسيس فرح وفريال غزول وياسر منيف وآخرين، تولى مراجعتها الأستاذ الفلسطيني المقيم بروما وسيم دهمش.

منذ مطلع كتاب "غرامشي في العالم العربي" طُرح سؤالٌ محوري تمثّل في لماذا الحديث عن غرامشي؟ أو تحديدا لماذا جرى رصد حضور غرامشي دون غيره من المثقفين الإيطاليين؟ ويبرّر معدّو الكتاب انجذاب الكتّاب العرب إلى مقولات غرامشي بعاملين أساسيين:

– ترافقُ ظهور فكر غرامشي في الساحة الثقافية العربية في مطلع السبعينيات، مع فترة شهدت فيها البلاد العربية حروبًا مع إسرائيل وتململات مجتمعية عميقة، مما خلق تذبذبًا في الأوساط الثقافية العربية وأفرز بحثًا عن بدائل من خارج القومية بوجهيها الناصري والبعثي وأطروحاتهما الاشتراكية العقدية (ص: 37).

– ثراء أدوات غرامشي المعرفية بشأن مواضيع مثل الهيمنة، والخضوع، والمجتمع المدني، والكتلة التاريخية، والمثقف العضوي، والمثقف التقليدي، والمثقف النيوأكاديمي، والمثقف الجمعي، وحرب المواقع، والثورة المنقوصة، والثورة السلبية وما شابهها، وهي مفاهيم غرامشية قريبة من قضايا العالم العربي، ومن هذا الباب نجد شبهًا للمسائل الاجتماعية الثقافية المطروحة مع غرامشي بشأن الواقع الإيطالي في مطلع القرن الفائت، مع ما يعيشه العالم العربي في الراهن المعاصر، فقد كان مزْجُ غرامشي بين الفعل الملتزم والتحليل الثقافي عاملا قويا في إعطاء أطروحاته جاذبية ورواجًا، إذ لدى هذا المفكر قدرة، كما يرسم إدوارد سعيد ملامحه، على استخلاص نظرة شاملة بشأن مرحلة تاريخية محددة، تشبه بوجهٍ ما "جغرلفي" السياسة والثقافة.

اعتمد المؤلَّف الإيطالي على أعمال ملتقيين أُقيما في البلاد العربية، انعقد الأول في تونس بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من شهر فبراير سنة 1989، وقد تابعت "مؤسسة غرامشي" المعنية بإرث غرامشي السياسي والثقافي الأنشطة حينها وشاركت فيها، تلاه مؤتمر ثانٍ حول غرامشي انعقد في القاهرة بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من شهر نوفمبر من العام نفسه بإشراف أستاذة الأدب الفرنسي أمينة رشيد، كانت أغلب مداخلات الأطراف المشاركة في الملتقيين المذكورين من مصر وتونس، ودارت فيهما أسئلة حامت حول راهنية غرامشي؟ تميّز عرض الكاتب فيصل دراج في اللقاء الثاني حينها بالإثارة والجرأة، من خلال اعتباره أن مفهوم المثقف العضوي بالمفهوم الغرامشي ينطبق عل "المثقف الديني" بوصفه الأقرب والأقدر على ولوج نسيج الثقافة الشعبية المهيمنة في البلدان العربية، بما يفوق كثيرًا ما يمكن أن يأتيه المثقف العربي اللائكي أو المتغرّب (ص: 119).

ترصد باتريسيا ماندوكي بدايات التعرّف على غرامشي قائلةً: كان لترجمة كتاب "فكر غرامشي السياسي" لجان مارك بيوتي من الفرنسية سنة

معلومات الكتاب

الكتاب: "غرامشي في العالم العربي"

المؤلف: من إعداد باتريسيا ماندوكي – أليساندرا ماركي – جوسيبي فاكا

الناشر: إيل موليـنو (بولونيا-إيطاليا)

عدد الصفحات: 337 صفحة.

تاريخ النشر: 2019.

اللغة: الإيطالية



1975، وكذلك كتاب "مختارات من دفاتر السجن" من الإنجليزية إلى العربية سنة 1994، وهو مؤلَّفٌ من إعداد كوينتن هوائيري وجوفري نويل سميث الذي سبق أن صدر سنة 1971، دورٌ كبير في التعريف بغرامشي وبمقولاته، بما وفّراه من إلماحة عامة عن هذا المفكّر الإيطالي نظرًا لقلّة الملمّين العرب باللغة الإيطالية. نشير أن عفيف الرزاز كان أوّل من ترجم نصًّا لغرامشي من الإيطالية وهو مؤلف "المجالس العمّالية" صدر عن دار الطليعة سنة 1975. في الواقع يعود البرنامج الأوّل لترجمة أعمال غرامشي إلى العربية إلى مطلع العام 1973 لما تولى فرانكو فيري مهمّة تسيير "مؤسسة غرامشي". حينها أوكلت المؤسسة الإيطالية للكاتب المصري اليساري أنور عبدالملك تولّي مهمة ترجمة "أعمال مختارة لأنطونيو غرامشي" من الفرنسية، تعتّمد على ترجمة "دار غاليمار" الباريسية وبقصد أن تُنشر في "دار الطليعة" اللبنانية. تمّ الاتفاق حينها على نشر ثلاثة أجزاء: يضمُّ الأول منها أعمال غرامشي قبل اعتقاله من طرف السلطات الفاشية، مع تجنّب الكتابات المغرّقة في الشأن المحلّي الإيطالي، ويضمّ الثّاني مختارات من "الكراسات"، والثالث يُخصَّص لـ "دفاتر السجن". وبوجه عام شهدت تلك الفترة تطوّرًا للتوجهات الاشتراكية في إيطاليا وتحمسا للقضية الفلسطينية، وهو ما جعل الحماس فياضًا لترويج مقولات غرامشي.

تقول أليساندرا ماركي إحدى المساهمات في المؤلَّف الجماعي "غرامشي في العالم العربي"، إن إنجاز عمل يتعلّق بأثر غرامشي في المفكرين العرب ما كان عملاً يسيرًا، لما تطلّبه من مسح وترجمة في الآن نفسه، لكنّه كان عملاً لازمًا وعاجلاً. كما تشير ماركي إلى أن الأعمال المترجَمة عن غرامشي لا تتجاوز عدد أصابع اليد مع ذلك ثمة انبهار بمقولات الرجل. فمثلاً ليس هناك ترجمة كاملة لحدّ اليوم لرسائل غرامشي. كما تبرز الباحثة أن الاتصال المبكر بنصّ غرامشي قد أتى غالبًا مع كتّاب عرب يعيشون في المهجر أو يقرؤون بلغة أجنبية (دائمًا عبر نصوص مترجمة إلى الإنجليزية) كما الشأن مع المصري أنور عبدالملك (توفي في باريس 2012)؛ والفلسطيني هشام شرابي (توفي في بيروت 2005)؛ أو كذلك مع المغربي عبدالله العروي (من مواليد أزمور/المغرب 1933). وهم كتّاب متشابهو الملامح من حيث الكلف بغرامشي وأطروحاته (ص: 137).

لكن تبقى ملاحظة عن العمل متمثّلة في أن الكتاب يحتفي بمساهمة كتّاب عرب يروّجون لمقولات غرامشي في غياب التعريج على الاستيعاب النقدي لفكر غرامشي. بما يطرح سؤال لماذا ينجذب كثير من الكتّاب العرب إلى الكتابات الإيديولوجية ويفوتون في الكتابات العلمية التي صنعت التحولات الثقافية الكبرى في الغرب؟ لقد أثبتت السنين أن استفادة الثقافة العربية من الفكر الغربي بوجهيه العلمي والمعرفي ضئيلة. وعلى سبيل الذكر لو تتبّعنا الكتابات العربية التي هامت بغرامشي لن نعثر فيها على نضج ورويّة، بل هناك ترويجٌ مجانيّ لمقولات الرجل مع غياب التقييم الحقيقي لأفكاره ورؤاه، وإلا ما معنى أن تروج الغرامشية قبل استيعاب مقولات غرامشي أو الإلمام بها، فليس هناك ترجمات بما يكفي، وليس هناك دراسات عنه وافرة. لقد روّج الأوائل بانبهار ولحق بهم الأتباع بانقياد. وهو في الواقع سلوك شائع غالبا ما يتعامل به الكاتب العربي مع المفكرين الغربيين. والصواب هو الخروج من هذا التقديس ووزن الأمور بميزان العقل حتى نتفادى التهافت المعرفي.

فعلى ما يعرضه كتاب "غرامشي في العالم العربي" يتميز الكتّاب العرب المختارون كنماذج في هذا الكتاب بالاتباع والولاء لمقولات غرامشي، وتغيب عنهم الرؤية النقدية، سيما أن أغلبهم من المثقفين اليساريين العَقَديين من أتباع اليسار العربي (انظر جوسيبي فاكا، ص: 210). وتقريبًا كلّهم لا يقرؤون بالإيطالية، وجاء اطلاعهم على غرامشي من خلال كتابات فرنسية أو إنجليزية وغابت عنهم مراجعات مقولات غرامشي المتوفرة في اللغة الإيطالية. لعلّ ذلك ما حدا بالمفكر الإيطالي نوربارتو بوبيو (1909-2004)، للدعوة إلى إخراج غرامشي من حضن اليسار وتحريره من سطوة التعامل القداسي للحفاظ على ما تبقّى من غرامشي، حيث لم تظهر مراجعات جادة لفكره سوى من خارج دائرة الأتباع، على غرار ما قام به الإيطاليان جوسيبي تامبورّانو وفرانكو لوبيبارو.

من جانب آخر، نلاحظ في الكتابات العربية غياب التطرق لنظرة غرامشي للدين، أو حشرها ضمن منظور يساري غائم. لعلّ ما حال دون ذلك أن نظرة غرامشي قد وردت متناثرة في آثاره، وقد عُنيت أساسًا بالكاثوليكية كإيديولوجيا وبالكنيسة كجهاز إيديولوجي. فقد مثّلت المسيحية البدئية في منظور غرامشي حركةً ثورية ونمطًا لتعقّل العالم، ثم تحوّلت مع كاثوليكية "الإصلاح المضاد" إلى حاجز أمام التطلّعات التقدّمية. فليست رؤية غرامشي للمسيحية واردة ضمن نسق مجرد لاتاريخي، على غرار رؤية قرينه ماركس، ولكن مختبَرة ضمن سياق تَطوّرها الخاص وبحسب النسق التاريخي السوسيولوجي. صحيح أن غرامشي ينطلق من نقطة تضاد مع الميتافيزيقيا، مع ذلك لم يجحد ما للدين من دور في التاريخ البشري. كما أن غرامشي يبدي انتقادات للكنيسة، ولكنّه يتوجّه إلى نمط تاريخي محدّد من الكاثوليكية، ويميّز بين التديّن الفائض من المشاعر والمؤسسة الدينية التي تسعى إلى استغلال تلك المشاعر.

على العموم ثمة مثْلَنة لغرامشي حوّلته إلى وثن، الأمر الذي حجب عن كثيرين مواقفه الخطيرة تجاه الديمقراطية مثلاً. فقد كتب غرامشي في صحيفة "أفانتي" لشهر فبراير 1916 "الديمقراطية هي عدونا اللدود، الذي نستعدّ معه للمنازلة الدائمة... لأن الديمقراطية هي الأداة الرخوة في العربة التي تخفف من ثقل الحمولة على العجلات وتمنع الصدمات التي تسبب الانقلاب"، لذلك الديمقراطية هي زيفٌ ومصدر وَهْم، مفضلاً الليبرالية لأنها برجوازية. وفي مؤلف لأورسيني بعنوان: "غرامشي وتُوراتي"، يخلص الكاتب إلى أن غرامشي كان "معلّمًا بارزًا لبيداغوجيا اللاتسامح في القرن الماضي" حيث ذهب إلى أنه الأب الروحي لتنظيم "الألوية الحمراء"، التنظيم المحظور إلى اليوم في إيطاليا.

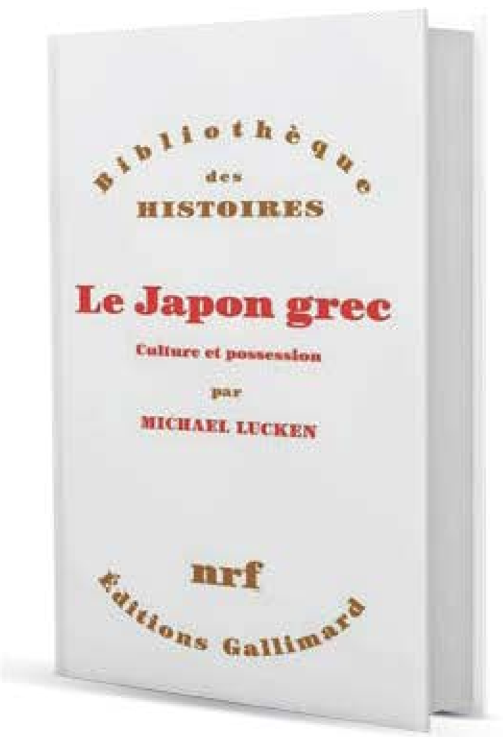
خلال سنوات قليلة انعقدت بالتعاون بين "جامعة جندوبة" التونسية و"مؤسسة روزا لوكسمبورغ" ندوة بتونس العاصمة تحت عنوان "العودة إلى غرامشي". منذ إطلالة حضور غرامشي في الأدبيات العربية مرّ زهاء الأربعة عقود على اكتشاف الرجل والخطاب لم يتعقّل ولم ينضج، فلا زال الكلفُ بغرامشي يفتقر إلى استيعاب نقدي لمقولاته، ذلك ما يرون على الساحة.

في منتهى هذا العرض نشير إلى نقيصة بارزة في الكتاب. ففي مؤلَّف يطمح ليكون مصدرًا ومرجعًا في إيطاليا عن حضور غرامشي في الثقافة العربية، هناك غياب لجرد بالأعمال والدراسات والمقالات والترجمات العربية المعنية بغرامشي، سيما وقد تجنّد للعمل فريق من الباحثين والمترجمين.

اليابان اليونانية: الثقافة والتملّك

معلومات الكتاب

الكتاب: "اليابان اليونانية: الثقافة والتملّك"
المؤلف: ميكاييل لوكن
الناشر: غاليمار
عدد الصفحات: 256 صفحة.
تاريخ النشر: 25 أبريل 2019.
اللغة: الفرنسية



يتكرر في القارّة الأوروبية الحديث عن الأصول اليونانية ـ الرومانية للثقافة. ولكن مثل هذا الحديث يبدو للوهلة الأولى مفاجئًا عندما يتعلّق بالآثار الفلسفية والفكرية اليونانية القديمة على الثقافة اليابانية. بل لم يتردد "ميكاييل لوكن"، مدير الدراسات اليابانية في كليّة اللغات الشرقية بباريس، في الحديث عن "اليابان اليونانية"، كما جاء في عنوان كتابه الأخير.

إن المؤلف يحاول الإجابة عن أسئلة كان مجرّد طرحها بعيدًا عن الأذهان عمومًا. أسئلة من نوع: متى تعرّف اليابانيون على الثقافة والفكر اليونانيين القدماء؟ وماذا كانت آثار تلك الثقافة والفكر على الذهنية اليابانية؟ وما هي معالم حضورهما في الواقع الياباني؟ وكيف يمكن لبلدين متباعدين جغرافيًا وثقافيًا أن يجدا ما يمكن أن يجمعهما في إطار مشترك؟ ... الخ.

والذهاب أبعد من ذلك عبر البحث في آليات استقبال اليابان للثقافة اليونانية القديمة وللثقافة الأوروبية الكلاسيكية عمومًا ومحاولة الخوض في الإجابة على أسئلة تتعلق بتفاعل الثقافات وبكيفية امتلاك ثقافة ما؟ وبأي مقياس؟ وبأي عنوان؟، كما يبدو في العنوان الفرعي للكتاب.

ويقوم المؤلف على مدى العديد من الصفحات ببعض المقارنات مع تجارب بلدان مثل الهند حيث كتب المهاتما غاندي: "علينا أن نتعلّم كيف نموت ونعيش مثل سقراط". ويعتبر أن "ليوبولد سنغور، أول رئيس لجمهورية السنغال بعد استقلالها، يمثّل اللقاء بين "الأفارقة السود واليونانيين القدماء".

وينقل في نفس السياق عن الروائي الياباني "يوكيو ميشيما" كتابته لصديقه "ياسانوري كاوابانا" ما مفاده "يبدو لي أن رواياتك الأخيرة ـ مرثاة ـ هي العمل الأوّل الذي يحكي عبر الاعتماد على جمال الطبيعة اليابانية عن أحلام ساطعة الأنوار وعن اليونان في آسيا... ويتبهنا على وجود ذلك".

ولا يتردد مؤلف الكتاب في التأكيد على مدى صفحات الكتاب أن هناك حضورًا كبيرًا "للثقافة اليونانية الكلاسيكية ـ القديمة ـ في الأدب والفلسفة والعمارة والفنون اليابانية المعاصرة". بل والتأكيد في نفس النهج من التحليل أنها ساهمت في بناء الهويّة اليابانية الحديثة.

يشير المؤلف أن أوّل أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الهندسة المعمارية في اليابان يعود تاريخها إلى عام 1898. صاحبها هو "ايتو شوتا"، الذي يصفه بأنه "أحد أكبر مهندسي العمارة في القرن العشرين". وقد دافع فيها عن أطروحة مفادها أن "معبد هوريوجي" الياباني، بالقرب من مدينة "نارا"، أوّل عاصمة لليابان، يجد "أصوله في الفن المعماري اليوناني والفن المعماري البوذي".

والإشارة في نفس الإطار أن النجاح الكبير الأوّل الذي حققه الروائي الياباني "نيازاكي" في عام 1982 الذي حمل عنوان "نوزيكا" باسم إحدى أميرات "الأوديسة اليونانية" القديمة.

وينقل عن "جيورجيو اميتراتو"، أستاذ اللغة والثقافة اليابانيتين في الجامعات الإيطالية ومترجم العديد من أعمال "هاروكي موراكامي" و"بانانا يوشيموتو" وغيرهما من الكتاب اليابانيين، قوله: "يمكن أن نجد على مدى القرن العشرين مراجع يونانية كثيرة في التاريخ والفن والفلسفة والأدب في أغلبية ميادين الثقافة اليابانية بحيث قد لا يكون من المبالغة القول أن اليونان القديمة ساهمت بصورة كبيرة في بناء الهوية اليابانية الحديثة".

ويعيد المؤلف الفترة الزمنية التي أظهرت فيها اليابان اهتمامًا حقيقيًا كبيرًا باليونان القديمة إلى نهايات القرن التاسع عشر. وبتحديد أكبر منذ حكم سلالة "ميجي" في اليابان" خلال سنوات "1868 ـ 1912". واستمر الاهتمام الياباني بقوّة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام 1945. ومن المعروف أن تلك الحرب عرفت آخر أعمالها الحربية الكبرى مع قصف مدينتي هيروشيما وناغازاكي اليابانيتين بالقنابل الذرية من قبل الطيران الأمريكي.

ومن الوجوه التي يرى أنها لم تكن بعيدة عن "عملية" نقل الثقافة اليونانية القديمة ومعها الثقافة الأوروبية عمومًا، ذلك السعي الذي سعت فيه قوات الاحتلال الأوروبي للكثير من مناطق العالم بعد الثورة الصناعية الكبرى الأولى من أجل "احتلال العقول فيما هو أبعد من الاحتلال العسكري السياسي". ذلك بالتوازي مع "رغبة" الأضعف "للأخذ بالثقافة الغربية" في "تقليد من يهيمن".

وفي محصّلة ذلك كله يصل المؤلف إلى القول إن "الحقبة اليونانية ـ الرومانية القديمة تشكّل عنصرًا أساسيًا في ثقافة اليابان المعاصرة". والتأكيد أن "المثقفين والفنانين اليابانيين اكتسبوا على مدى قرنين من الزمن معارف كبيرة للثقافة اليونانية والأوروبية الكلاسيكية". مع ملاحظة أن الجامعات اليابانية تقوم بأغلبيتها اليوم بتدريس "أفلاطون وأرسطو وابقراط اليوناني... والنزعات الأخلاقية للفلاسفة اليونانيين القدماء".

يشير المؤلف أن الترجمة الأولى لأعمال "أفلاطون الكاملة تمّت عام 1912. وينقل عن مترجمها "كانارو كيمورا" كتابته: "الشعب الياباني هو حقيقة من جنس اليونانيين والرومان. ولغتنا وتاريخنا ومعتقداتنا ومجتمعنا وتنظيم حياتنا أمور تندرج كلّها في هذا النهج".

ومقابل التأكيد على التأثير الكبير الذي مارسته الثقافة اليونانية القديمة على اليابان الحديث يؤكّد المؤلف أن "الحركة" لم تكن باتجاه واحد. ذلك أن "فكرة التقارب بين اليابان واليونان هي ذات جذر أوروبي" منذ عصر النهضة الأوروبي في القرن السادس عشر، كما يشرح على مدى صفحات من الكتاب. ولعلّه العمل الأول الذي يلقي الضوء على ثقافة اليابان العريقة، ولكن المجهولة من قبل السواد الأعظم من الأوروبيين.

صورة المجتمع السعودي في رواية "حريملاء رغبة"



د. أحمد تمام سليمان

أستاذ البلاغة والنقد

كلية الآداب - جامعة

بني سويف- مصر

أصل رواية "حريملاء رغبة" نسخةٌ مخطوطةٌ كتبتها بطلتها "سُمَيَّةُ"، حيث وُجِدَتْ في شهر يناير عام (2010م) مدوَّنةً على أوراقٍ بيضاءَ للطِّباعة، ومدعَّمةً بصورٍ لوجوهٍ مرسومةٍ بالقلم الرصاص، ودار السَّرد الرِّوائي بين شهري أغسطس (1990م) وفبراير (1991م)، ويبدو أنها من المذكرات التي تندرج تحت أدب السِّيرة الذَّاتيَّة، فأشكال السيرة الذَّاتية متنوعة تضم: المذكرات (أو اليوميات) والاعترافات والوصايا والرسائل والأحاديث (أو الحوارات) والرحلات.

ورواية "حريملاء رغبة" تعبر عن رحلة أسرةٍ مصريَّةٍ مهاجرة إلى بلاد الخليج العربي للعمل في تدريس اللغة العربية، وقد تعاملت أسرة "سُمَيَّةَ" مع مخطوطة الرواية بمنزلة التاريخ، الذي يجب الحفاظ عليه وعدم حذف لفظةٍ منه أو استبدالها، فهي أقرب إلى الوثيقة التاريخية منها إلى الرواية الأدبيَّة، بل الحقيقية أحداثًا وأشخاصًا مِمَّا يدفعنا إلى إدراجها ضمن الرواية الواقعيَّة، فأسرة "سُمَيَّةَ" لم تضف إلى المخطوطة ما يصلح به السَّرد الروائي، ولمَّا كان الإبداع الحقيقي يولد من رَحِم المعاناة، فإنَّ أسرتها مدينةٌ لابنتهم باعتذارٍ عمَّا نالها من أحداثٍ مؤسفة، فلمَّا استحالت عودتها إلى الحياة وجدوا في روايتها وفاءً لسيرتها وإحياءً لذكراها.

وعنوان الرواية "حريملاء رغبة" وهو اسم منطقة بالخليج العربيِّ، ولهمُّ أحداثها دار في "الحراج" وهو سُوقٌ لبيع الأغراض القديمة، حيث تصفه الكاتبة قائلةً: "في حريملاء ينعقد الحراج -الذي زُرْتُهُ فيما بعدُ مع أبي- بعد صلاة الجمعة من كل أسبوع، يَفِدُ إليه رجال البادية من كلِّ صوبٍ للبيع والشراء، يقع في مدخل المدينة بجوار السُّوق الداخلي، مساحته الصغيرة شبه دائرية تمتلئ بالفرش التي يجلس عليها أصحابها لبيع بضائعهم".

ومن خلال ما في السُّوق القديمة تتبين طريقة المعيشة، حيث تقول الكاتبة: "من ذلك المكان اشترى والدي موقدًا مسطَّحًا، وقدورًا، وأطباقًا من الصَّاج المطلي بالزنك الملوَّن، وغدارات بتطيان زاهية، وإبريقًا للماء، وبرّادَ شاي أزرق مرسومًا عليه مثلثاتٌ بيضاءُ، وأكوابًا زجاجيَّةً بحوافٍ مذهبة، وصينية من الإستانليس، وسراجًا أصفر للنور، وبساطًا أحمرَ اللَّون للمجلس، وأغطية ووسائد مصنوعة من الإسفنج، ومراتبَ بيضاءَ أقفز عليها فتدفعني لأعلى".

وأوضحَتِ الكاتبة أنها سردت رواية "حريملاء رغبة" من تعدُّد المرائي التي شاهدتها حتى اصطبغت بها ذاكرتها، فشرعت تكتبها بلغة الذكرى من الصورة الذهنية، فتقول: "أتذكر ذلك اليوم بجميع تفاصيله، فذاكرتي التي صنعت مفرداتها من الألوان التي مرت عليها ظلت محتفظة بذكرى ذلك اليوم، بسبب الفرحة التي أصابتني، عندما رأيت ألوان المشتريات الَّتي اشتراها أبي تتبادل مع عيني لغةً لا مفردات لها".

كما بدت شخصية البطلة من تأويل اللون، فهي تحبُّ الحديقة وتكره البينية، فاللون الرمادي يمثل الواقع الخليط الذي يلفظه خيالها البريء، فتقول: "بتكرار تأملي للألوان اكتشفت أنني أكره لون الألمنيوم، ذلك الذي يشبه اللون الرمادي، وهو بلا شخصية واضحة، فلا هو أبيض نقي يثير في نفسي خيالات وأحلام النُّبل والنَّقاء، ولا هو أسود يستفز مشاعر الرهبة والخوف من المجهول عندي... أمَّا الألمنيوم ذلك الذي يفرض وجوده على ذاكرتي ولم يمتعني بالخيال، فلا أطيق حضوره في أي شيء أشعر به، يجرح عيني ويضيف لروحي شقاءً يجعلني أتمنى أن أنسى وجوده في كل مرة أراه فيها".

وامتازت رواية "حريملاء رغبة" بكثرة شخصيَّاتها، وتعدُّد أدوارها بين محوريَّة وأخرى ثانويَّة، وإن كانت الشخصيات الثانوية هي الأكثر دورانًا في فلك الأحداث، منها: "ربنا" الممرضة الفلبِّينيَّة، و"شامس" الخباز الإيراني، و"أبو كمال" الحلاق السوري، والجيران "أبو بسطام، ومطلق المطيري، وسعد السيف، ونحيم العجلان..."، ولا تنادى المرأة -في الغالب- باسمها مُجَرَّدًا بل تغلب الكنية على مناداة النساء: كـ"أمّ ناصر، وأمّ أشهب".

وكثرة الشَّخصيَّات استلزمَتْ دقَّة الوصف، فتقول الكاتبة:

"امتلأت الغرفة بالمريضات من الغرف المجاورة: (نجوى) التي كُسِرَتْ ذراعها في حادث سيّارة، و(هتون) التي جاءَتْ من جدّة لزيارة أقاربها فالتهبَتْ زائدتها، و(مها) طالبة الثّانويّ التي ستستأصل وَرَمًا حميدًا من البطن، و(نسرين) التي نجت بأعجوبة من انفجار الزائدة، و(فدوى) التي استأصلت مرارتها بالأمس"، والوصف الدقيق لدى الكاتبة بمنزلة بطاقة التعريف بالشخصيات الروائية الكثيرة، وإن كانت بعض الشخصيات الثانوية جاءت ضعيفة الأثر في السَّرد الروائي، فربما اقتصر دورها على مجرد الذكر، وهو ممّا قد يعاب في سردها الروائي؛ لأن الشخصية إن لم تسهم في صنع الحدث فقد تسهم في ترهله!

وتبين الكاتبة العلاقة الجدلية بين حياة القرية القادمة منها وحياة الصحراء القادمة إليها، فتقول: "أدهشتني ألوان الصحراء مثلما أدهشتني ألوان المدينة، وأنا الطفلة القادمة من قرية نهرية، لم أرَ في حياتي سوى ألوان الشجر الخضراء وألوان التُّراب الرمادية؛ لذا نظرت للصحراء بقدسيَّة العالم الذي لا نهاية له، لقد رأيت الرمال الصفراء وهي تنبسط على امتداد البصر، حتى تتصل في النهاية بالسماء، مثل بحرٍ لا حدود لكبره".

وتبرز الكاتبة ما ترمز إليه البيئة الجديدة من الوضوح، فتقول: "كل شيءٍ كان واضحًا وشفّافًا أمامي، حيث لا يستطيع شخص أن يختبئ عن آخر، لا أشجار تختفي وراءها، ولا طرقات نتلاحق بها مع الرفقاء، فقط الصحراء بألوانها المتداخلة التي لا تستطيع أن تفصل فيها واحدًا عن الآخر".

والضدية لدي الكاتبة هي رمزٌ للبيوت، فتقول: "للبيوت في الصحراء وحشةٌ مظلمةٌ، لا تتناسب مع الضوء الساطع خارجها، بقدر ما تضيئ الشمس جدران البيوت من الخارج بقدر ما يتسرب الظلام منها في الداخل، يسيطر على الغرف شوق للنور، تتوسَّل ضوءًا يكسي جدرانها الكالحة، فلا تجد سوى بصيص من الضوء يتسرب على شكل أشعة واهنة من كُوة صغيرة أعلى الجدار".

كما تعدَّد الحوار الروائي الذي غلبت عليه مسحةُ اللهجة الخليجيَّة، فمثلًا شخصيَّة "هتون" من السُّعوديَّة، وشخصيَّة "العنود" من الكويت؛ فورِثَتْ لهجة القبيلة كظاهرة لغويَّة، مثل: ضمير المخاطبة للمفردة (ك)، الذي يُقلب صوتًا مزدوجًا هو (تسْ/تْسْ) ويُعرف بالكَسْكَسَة، أو (تشْ/تْشْ) ويُعرف بالكَشْكَشَة، فتقول الكاتبة عن البيت: "إنْ شَاءَ الله بِطَرْحِتْسْ فِيهِ الْبَرَكَةْ ونْزُورِتْسْ فِيهْ"، لكنّها لم توضح ذلك في المتن أو الهامش، فتُبَاصَرت الكاتبة بإيراد الغريب!

كما أعدت الكاتبة هوامش لشرح بعض الألفاظ للقارئ المصري، فإن كانت اللغة الفصحى هي اللغة الرسمية التي تصالح عليها المتلقي العربي بوصفها لسان الهوية، والتزمَتْها الكاتبة في سردها الروائي، فإنَّ اللهجة الخليجيَّة هي ما التزمه الحوار الروائي بين الشخصيات، والهوامش تيسِّر على أصحاب باقي اللهجات المصرية والشَّاميَّة والمغربيَّة من جهة، وتمنحهم ثراءً معرفيًا من جهة أخرى؛ فبعض الألفاظ سهلَ متناولُ، مثل: "مَا رَحْ نْخِيلْ هَمّ"، و"مَا فِي بِينَا أجْوَاذِ؟!"، بينما استوجب بعض الألفاظ هامشًا شارحًا، مثل: "الدَّلَّة" وهي وعاء القهوة، و"الفدَّارة" وهي إناءٌ مقعَّرٌ ذو قاعدة وغطاء للأطعمة السَّائلة والحليب.

أو ما تعلق بعالم المرأة كإطلاق لفظ "الحُرِيم" على النِّساء، و"حُرِيمهُمْ فَاتِشَاتْ" أي: كاشفاتٌ وجوههنَّ، فمن عادات الخليج العربي تغطية وجه المرأة بالنِّقاب أو البرقع، حيث قدمت "أمُّ ناصرٍ" لـ"أمّ سُمَيَّة" عَبَاءَةً سوداءَ وغطاءَ وجهٍ أسود لارتدائهما، فتقول الكاتبة: "خرجتُّ مع أمي بزيها الجديد وهي تتعثر وتكاد تسقط على الأرض، وعرفها أبي من الطفل الرضيع الذي تحمله على كفّها"، ودلالة ذلك أنَّ المرأة ليست كيانًا مستقلًا بل تابعًا للرجل، فهو مجتمعٌ يخفي المرأة، ويمنع الاختلاط بين الجنسين بالتفرقة بين مجلس الرِّجال ومجلس النِّساء.

وهي حالةٌ تشبه ما عاشَتْه مصر في زمنٍ ولَّى، كفترة الأتراك التي انقسمت فيها البيوت المصرية إلى "حَرَمْلك" و"سَلَامْلك"، حيث احتجبَتِ المرأة –أو بالأحرى حُجِبَتْ– ممَّا قطع عليها سبل العلم والعمل معًا، بعدها جرت في النَّهر أمواه من المعارف كثيرة، فتعلمت المرأة وعملت إلى جوار الرَّجل، حتى احتَذَتْ المجتمع المصريُّ بالتَّجربة الحضاريَّة.

وفي رأيي أنَّنا إذا استلهمنا طريقة علم اللغة الاجتماعي في التحليل، فسنجد المرأة المصرية ترفض عددًا من الألفاظ التي تطلق عليها، مثل: "لَمْرَةْ- الْوِلِيَّةْ- النِّسْوَانْ- الحُرِيمْ..."، وهي ألفاظٌ واضحة الدّلالة قد أصابها التَّغيُّر الصوتي المعتاد بين الفصحى والعامية، كما أنها تستخدم في الكثير من الدول العربية دونما حرج، لكنها رُفِضَتْ لدى المرأة المصرية لما لها من ظلال تذكرها بالاحتجاب والتَّبعيَّة التي ناضلَتْ للخروج من رِبْقَتِهَا، ممَّا حدا بالكثيرين والكثيرات إنزال هذه الألفاظ منزلة السِّباب والشَّتائم والمعايرة؛ حتى تُجُنِّبَتْ من القاموس المصري المعاصر، ومازلنا نجد من يتعامل مع المرأة تعاملًا لا يخلو من الرجعية، كبعض القرويِّين شديدي التخلف وبعض المتديِّنين شديدي التَّحفُّظ، ممَّا دفع الواحد منهم إلى أن يُطْلِقَ على زوجته اسمًا كِنَائِيًا، مثل: "البيت- الجماعة- الأولاد- العيال..."، ولا يجرؤ أحدهم أن تَنْبِسَ شَفَتُهُ باسم زوجته صراحةً، وكأنَّ اسم المرأة ممَّا يُعيَّر به الرجل العربي، وليس ثمَّة دليل نُقيمهُ على هذا الاستخدام.

ونحاول استعراض بعض النَّماذج التي تثبت أن إطلاق مثل هذه الألفاظ على المرأة لا يُعَدُّ مَسَبَّةً، فلقد استخدم القرآن الكريم لفظة (نِسْوَة) كجمع قلة على النِّساء، في قوله –تعالى: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ ۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ سورة يوسف- الآية 30، وأوضح بعض المفسِّرين أنَّ هؤلاء النِّسْوَة لم يكنَّ مُنْحطّات، بل كنَّ زوجات لِعِلْيَة القوم من أهل الحلِّ والعقد.

كما كتب بيرم التُّونسيُّ عدَّة مقالات للصُّحف والمجلَّات من منفاه في باريس، نظير أجرٍ زهيد يعينه على أعباء الحياة، ثمَّ جمعها في كتاب عنوانه: "السَّيِّد ومراته في باريس ذهابٌ وعودةٌ"، واختارت الطبعة الثَّانية منه أقسام الدراسات الشَّرقيَّة في جامعات السُّربون وبرلين وموسكو؛ لتدريسه كنموذج للأدب الشَّعبي المكتوب باللهجة العامية، وقد استخدم ألفاظ: (لَمْرَةْ- الْوِلِيَّةْ- النِّسْوَانْ)، مطلقًا إيَّاها على زوجته والمرأة المصريَّة وللمرأة الفرنسيَّة، رغم أنَّ غايته تهذيب العادات والسُّلوك، بتصوير الشَّاعر وأسلوب النَّقد السَّاخر.

كذلك استعان الكاتب الصُّحفيُّ خالد البسَّام بمجلة "كل الأسرة" الإماراتية من عام 1994م ليجمع مادته، ويضع كتابًا عنوانه: "نسوان زمان"، يعالج من خلاله نضال النِّساء الرائدات في شتَّى المجالات لنهضة الأمة العربية في العصر الحديث، منذ مُسْتَهَلِّ القرن العشرين حتى ستينيات القرن ذاته، منهنَّ: السيدات سيزا نبراوي وهدى شعراوي ونبوية موسى كأوَّل عربيَّات يشاركنَ في مؤتمرٍ نسائيٍّ عالميٍّ، ولندا أمين مسعود أوَّل مُدرِّبة مصريَّة على الطَّيران، وإحسان القوصي أوَّل مصريَّة تحصل على بكالوريوس العلوم من الجامعة الأمريكيَّة في بيروت، وفاطمة مراد أوَّل محاميَّة سوريَّة، ونرمين خورشيد أوَّل فدائيَّة فلسطينيَّة، والأديبة مَيّ زيادة، والدُّكتورة عائشة عبدالرَّحمن، والمطربة أم كلثوم، وسيدة الشاشة العربية فاتن حمامة، والممثلة التراجيدية أمينة رزق، والممثلة الكوميدية ماري منيب... وغيرهنَّ، وقد استخدم الكاتب لفظة (نسوان) رغم أنَّ غايته الكشف عن أدوارهنَّ المشرِّفة.

وأخيرًا.. فعلُ النَّقد الثَّقافي يصلح كمدخلٍ لقراءة رواية "حريملاء رغبة" ومثيلاتها، بتأويل أحداثها لاستجلاء صورة المجتمع العربي عامةً والخليجي خاصةً، بمعتقداته وأعرافه وعاداته وتقاليده، على الوجهين من المناقب والمثالب؛ بدءًا بالوصف الروائي ومرورًا بالتَّأويل النَّقدي وانتهاءً بالتَّقييم الاجتماعيّ.

معلومات الكتاب

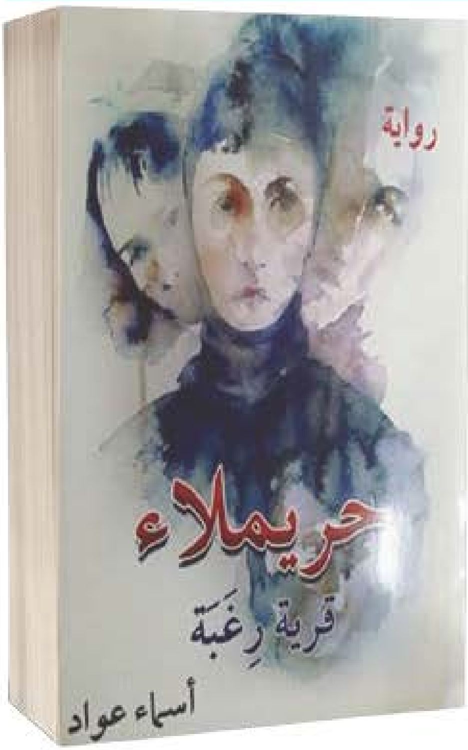
الكتاب: "حريملاء قرية رغبة"

المؤلف: أسماء عوّاد

الناشر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب

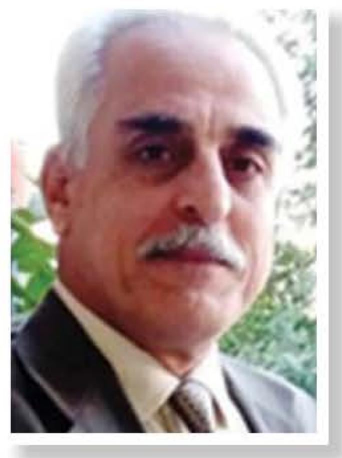
سنة النشر: 2016

عدد الصفحات: 231 صفحة



الحقيقة في رمزية المخيف

قراءة في رواية الحمامة للكاتب باتريك زوسكند



غازي سلمان

بغداد - العراق

عَمد الكاتب الألماني باتريك زوسكند إلى تبني الشخصية الواحدة "الميلودرامية" في روايته القصيرة (الحمامة) الصادرة عام 1988، ما منحه حرية التركيز على هذه الشخصية باعتبارها محور عمله وأن يدير الحبكة بقليل من الأحداث الجانبية وبعدد أقل من الشخصيات التي تظل هامشية، بأسلوب سردي قائم على التكثيف والاختزال في الصياغة وبلغة تتميز بدقة معرفية وجمالية، مستعيناً باستبطان العالم الداخلي للبطل والافادة من فاعلية تياري الوعي واللاوعي في البوح والاعتراف واستدعاء بعض من ذكرياته من خلال الهذيان والتداعي الحر في تعرية الذات، ويفضح هشاشة علاقتها بما يحيط بها، وخصوصًا فيما يتعلق بتعايشها المستمر مع عقدة الاضطهاد لأنه من أسرة يهودية (على ما تبين)، نالت نصيبها من شوفينية النظام النازي في معسكرات الاعتقال. فحين عاد بطل الرواية "جوناثان نويل" اليافع، من صيد السمك إلى البيت وهو يخوض مستمتعًا ببرك الماء المتخلفة من المطر عصر يوم من تموز /يوليو عام 1942، متوقعًا أن يجد أمه، فلم يجد سوى مئزرها المعلق على الكرسي الأمر الذي سلب منه تلك المتعة التي سوف يستعيدها وهو في الثالثة والخمسين من عمره، ويبدو أن شعوره المتلازم بالاضطهاد بعد حادثة الاختفاء القسري لأمه ومن ثم لوالده، أحد الأسباب الرئيسية في نزوعه إلى الانطواء والعزلة وإلى الالتزام المنضبط الصارم في سلوكه كفرد مهادن دائمًا، ميال للرتابة، متخوف من المفاجآت والكاره للفوضى، اتقاءً لشرور الناس، وهي الرغبة الوحيدة التي يتوق الى تحقيقه:

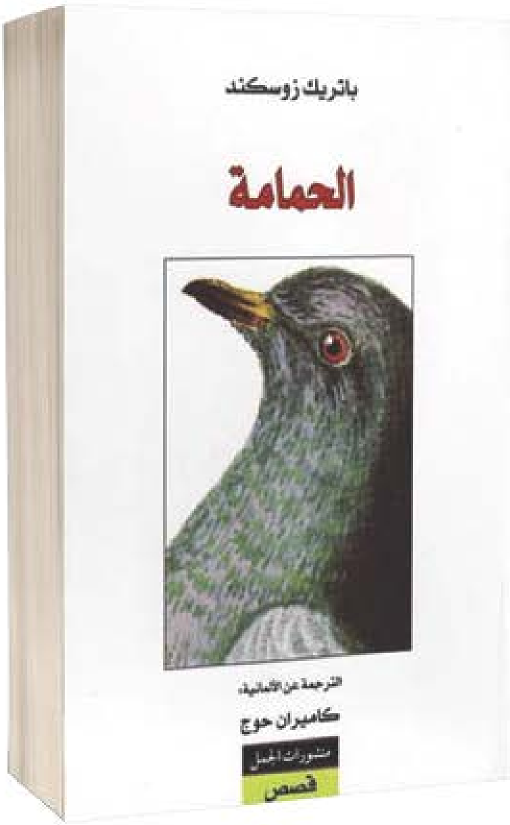
(قال له الأب إن الأم ذهبت. وقال الجيران انها أُبعدت، وإنها نُقلت بداية إلى فيليدروم ديفير، ثم شُحنت إلى معسكر درانسي، الذي تؤدي دروبه الى الشرق حيث لا يعود أحد بعد ... وبعد أيام عدة اختفى الأب أيضًا) الرواية ص6

كان الكاتب حاذقًا حين استطاع أن يسرد موجِزًا حياة "البطل" كاملة في سطور قليلة، وفي غضون يوم واحد، هو زمن الرواية كله، بدءًا من استعراضه لطفولته وشبابه إبان الحرب العالمية الثانية وانتقاله للعيش مع عم له بعد فقدانه لوالديه، ثم زواجه بشكل مهين حسب اختيار وأوامر ذاك العم، متأملاً من الزواج السكينة والانطواء بعيدًا عن أية أحداث لكن زوجته تتركه هجرانًا هي الأخرى بعد عدة أشهر من زواجهما

معلومات الكتاب

الكتاب: "الحمامة"
المؤلف: باتريك زوسكند
المترجم: كاميران حوج
الناشر: منشورات الجمل
سنة النشر: 2016





مع تاجر خضار تونسي، حتى يرتحل إلى باريس وهو الذي لم يجرؤ قط على أن يتخذ قرارًا بشأن يخصه، إلا بعد أن شعر إنه خُذِل فعلاً ويتيقن من: (أن الناس لا يمكنه الوثوق بهم، وأن عليه إذا أراد الهدوء والسلامة أن يبتعد عنهم)، حينئذ نلتقي به وهو في سن الثالثة والخمسين، يسكن شقة أحبها لأنها أشبه بجزيرة نائية عن عالمه الجائر المتقلب، ويعمل حارسًا في مصرف بباريس، وهي المهنة التي تأكد له إنها ضيّقت كثيرًا من مساحة الاحتكاك بالأخر.

لكنه وفي لحظة اكتشافه لحمامة تحط أمام عتبة باب شقته وهو يهم بالخروج صباحًا إلى عمله أدرك ولأول مرة في حياته، أن نمطية حياته سلوكًا وتفكيرًا ومشاعرًا قد تعرضت إلى زلزال اهتز له توازنه الداخلي وبانَ هزالُ نسيجه، محدثًا شرخًا في ستره الذي يتحصن فيه لدرء تدخلات العالم الخارجي، كما أدرك فعلاً أن نمط عالمه الذي حافظ عليه طيلة أكثر من ثلاثين عامًا كاد ليستمر في نعيم ركوده، لولا أن ألقى حادث وجود تلك الحمامة الحصاة فيه على غير ما يتوقع، فلم يكن يتخيل أن يحدث أي طارئ مهم سوى موته هو، لقد تهَدّم بُناه النفسي الذي أنفق عقودًا من عمره في تشييده، تجنبًا لأي فوضى من أحداث مارقة، فمثل هذه الفوضى تكمن فقط في ماضيه البعيد، إبان طفولته وشبابه والتي لم تعد لديه رغبة في استعادتها كفعل، أو كتذكر.

استطاع الكاتب أن يوظف هذا الحدث "المفزع" سردًا للمنولوج الداخلي للبطل المضطرب بانثيالات المخاوف والوساوس جراء هتك العالم الخارجي لحصون حياته التي تستقوي بالانطواء، فكان عليه أن يرتدّ بعد صدمته لمرأى الحمامة ويلوذ بغرفته، صومعته، لأنها تسوّر طمأنينته، وأنها "الكائن" الوحيد الذي يمكن أن يثق به، ليحيل نظام معيشته فيها، عاداته وعلاقته الحميمة الميكانيكية بموجوداتها، إلى أفعال فوضوية لم يتخيل يوما إنه سوف يقوم بها:

«من المرعب التبول في حوض جميل، أبيض، نظيف، لم يتصور إنه سيهبط إلى مثل هذا الدرك، "هي هذه المرة فحسب" وكأنه يعتذر من حوض الغسيل، من الغرفة» الرواية ص17

وإذ يشعر "جوناثان" إنه حوصر عميقًا داخل نفسه، وإنه ربما يذهب إلى السجن إذا أطلق الرصاص عليها، وإنه ربما ينتهي هنا بجلطة دماغية، وها هو إزاءها إلا مجرد كهل لا يرتجى منه ما يفيد في الخروج من محنته، فلا بد من أن يخطط للخروج من قمقمه، من غرفته التي بدأت تضيق، لكن عليه أن يتحاشى ذلك الكائن المخيف، الحمامة، بأرجلها الحمراء ذات المخالب وريشها الرمادي الأملس والتي تكاد أن تقتله دهشة أو خوفًا، أن تسجنه في غرفته حتى نهاية عمره، وإذ نجح فعلاً في تنفيذ عملية الفرار شعر وكأنه انتصر، وإن كان "مهزومًا" أمام ذلك الكائن- القذر-، الذي جعله يرتدي ملابس الشتاء كلها في يوم صيفي قائض، ويتخلى عن حبيبته، "غرفته" التي أَمِن إليها طوال ثلاثين عام.

في أول وقفة له على موضعه كحارس للمصرف بعد فراره من غرفته، تنفرط حبّات عقد أفكاره القليلة التي كانت متراصة حتى قبيل لحظات، انفصلت منجذبة بتسارع نحو الفوضى المحيطة بمكانه، لم يستطع بصره التوقف لحظة ليرى تفاصيل المشهد أمامه، بل راح يرى جزءًا صغيرًا من كلية الشيء وما يلبث ان يضيع في تلك الفوضى لتلتقط عيناه شيئًا آخر، أو بالأحرى تتعثر بشيء آخر، وهذا ما لم يعتد عليه "جوناثان نويل" المكتفي بمشاهدة ما يحتاجه في عمله فقط، أبواب المصرف ودرجات السلم وسيارة مديره، فيما العالم الذي كان يتحاشى النظر إليه أو الانضمام له أصبح الآن أكثر اتساعًا وتنوعًا وضجيجًا، فأشعره بالدهشة والخوف حتى أفقده القدرة على تأدية عمله الروتيني الرتيب إلا بمشقة، لكنه بقي واقفًا بقليل أو بكثير من تماسك الجسد، بالرغم من كل هذا الصخب المحيط، والأفكار التي تتلاطم في ذهنه، وتخيّل أن الموت ربما

يغافله على حين غرة، ربما يمرض الآن أو أن يضحى متشردة.

لم ينفك الكاتب من مصاحبة بطله في دوامة الهروب والنفور من الآخرين، منزويًا في قوقعة الخوف والتوجس، وفي بحثه المحموم عن إعادة الانسجام مع عالمه الخارجي الذي افتقده قبل ساعات دون جدوى ليأتي مشهد الرجل المتشرد الذي يجلس بالقرب منه في تلك الحديقة والذي يعرفه جوناثان جيدًا منذ ثلاثين عامًا، ليجسد أمامه كنه وجوده هو، لكنه الساعة يغبطه بل يحسده:

«فبينما على جوناثان أن يؤدي خدماته يوميًا في تمام الساعة التاسعة، كان المتشرد يقبل في العاشرة أو الحادية عشرة مترنحًا، بينما على جوناثان أن ينتصب في وقفته، كان ذلك يسترخي غير عابئ على قطعة كرتون ويدخن فوق ذلك. بينما على جوناثان أن يحرس بنكا» الرواية ص42

إلا أن مشاعر الغبطة والحسد لم تستمر طويلاً حين يتمكن ذهن جوناثان من قلب الصورة، صورة المتشرد المسترخي الكسول المنسجم تمامًا مع نفسه وعالمه إلى صورة رجل "محتاج" لأن الحاجة بالنسبة لجوناثان هي ما يحدد معنى الحرية، فهو(جوناثان):

(يكسب كل قرش بجهوده وشراء كل ما يلزمه بنقوده، زاهدًا، نظيفًا دقيقًا في مواعيده، ولم يستدن قط نقودًا) الرواية ص47

غير أن الأمر ينسحب أيضًا على فعل بسيط، تافه حين يتذكر "جوناثان" إنه شاهد المتشرد في يوم ما من أواسط الستينيات، قابعًا بين سيارتين بجوار حافة الرصيف يقضي حاجته، فتلاشت كل مشاعر الغبطة والحسد في نفسه إزاءه فقد كان قد توصل إلى عرفان:

«إن جوهر الحرية الإنسانية يكمن في امتلاك مرحاض مشترك». الرواية ص45

ولأن (جونثان) يمتلكه فإنه أحس بلذة الحرية الجوهرية (!). وأدرك الفرق في الشعور بالطمأنينة بين من يتغوط في الشارع كاشفًا عن عجزه! و بين مَن يتأكد من خلو الحمّام من شخص ما، بين من يتغوط وينام في العراء وبين من يدلف إلى غرفته، صومعته ويحكم إغلاق بابها. منذ الآن لن يكون نمط حياة المتشرد تجسيدًا استفزازيًا لجاذبية الحرية وسحرها أبدًا حسبما اعتقد "جوناثان". إنه يرى الآن صورته المعاكسة التي رسمها لذاته ويعي معناها. أضحت صورة المتشرد حصاة ثانية تلقى في بحيرة حياته، بعد حصاة حادثة الحمامة، بفارق أن الثانية ألقيت في مياه مضطربة بينما الأولى كانت في مياه ساكنة.

إن تفاهة المخيف في – رمزية الحمامة – لدى "جوناثان" إنما يكمن في المخيف الكامن في شخصيته لهذا يستمر في خوفه لأن دواخله باتت مشرعة أمام الخوف من "الحمامة" التي تركها وراءه عند باب غرفته لكنها مازالت تنقر جدران طمأنينته الهشة تنسخُ مخاوفَ أخرى في داخله، ليكون تمزق بنطاله حين كان يتناول غداءه في الحديقة، خوفًا "تسلسليا"، لا يقل رعبًا عن وجود الحمامة، فيتعاظم خوفه، هواجسه ووساوسه لأنه أصبح مبعثًا لأثارة انتباه الآخرين، وتحت وطأة انظارهم، وهذا ما يتسبب له بقلق وازعاج مضاعفين:

«كأن ما تمزق ليس بنطاله، كأن شرخًا عميقا جرى في ذاته، في المقعد، في الحديقة، كفلق أحدثه زلزال، وتصور أن الناس المحيطين به قد سمعوه ولا بد، هذا الـ – زيق – المرعب ويصبون على مسببه جوناثان، نظرات استغراب من فعله الشنيع». الرواية ص51

هذه الحادثة التي ألزمته التحدث إلى الخيّاطة، مع مشهد المتشرد المقزز الذي استذكره إضافة إلى تمسكه بجزئيات سلوكية أخلاقية ثابتة، ينبغي عليه الالتزام بها مثل نسيانه لعلبة مشروب فارغة على مقعد الحديقة وغفلته عن سماع صوت سيارة مديره في حينه ومرأى الآخرين وهم يؤدون أعمالهم، نادل المقهى والزبائن، سائقي سيارات الأجرة، وروّاد الحديقة التي كان يجلس فيها، كل تلك المشاهد وغيرها قد خلقت حالة من المقارنة الصادمة بين شخصه الملتزم بواجباته الاجتماعية وتأديته لعمله بدقة متناهية، حتى إنه عاد ليتفقد مكانه في الحديقة لمعالجة ما ظنه "خطأ فادحًا" ليرمي العلبة الفارغة في سلة المهملات، ومن ثم تأنيبه لنفسه بما يشبه جَلدَه لذاته لأنه أغفل سماع سيارة مديره وتأخره لحظات عن أداء واجبه، وكذا انتقاده لسائقي السيارات الذين يتسببون في الضجيج والتلوث، وذلك النادل الذي يستحق الرفس، لأنه يستغل الزبائن، الأغنياء الذين يسترخون ويشربون المشروبات بالغة الغلاء، بهذا يكون "جوناثان" قد اكتشف العالم الخارجي من جديد، نشأت علاقة جديدة مختلفة بينهما. وأنّ موقفًا مغايرًا تم تبنيه من قبله. لقد انتهك فعلاً حدود عالمه الداخلي المغلف دومًا، متجاوزًا ذاته التي بدأت بالانفتاح على محيطها الخارجي، لكنه بالرغم من تمني الاقتصاص منهم بتطرف، لا يستطيع تنفيذ ما تخيل من رغبة في القصاص من الآخر لأنه:

«جوناثان الذي صاغ في روحه جمل الوعيد والتهديد الشرطية المرعبة، كان واثقًا في اللحظة ذاتها ان لم يتمكن قط من تحقيقها لم يكن ليفعلها، لم يكن يصاب بمرض الأموك، لم يكن ليرتكب جريمة بدافع الحاجة النفسية» الرواية ص 64

كذلك إن هكذا جريمة تبدو دائمًا بشعة من وجهة نظره، إنه ليس رجل الفعل، بل مسالم دائمًا مهادن ومتمهل جدًا.

إن تحرير ذاته من شرنقتها العتيقة المتحصن خلفها لأكثر من ثلاثة عقود، وما أثار فيه قصف الرعد والعاصفة من هاجس مرعب معتقدًا بأنه الكائن الوحيد الناجي بعد نهاية العالم، منحه القدرة على مواجهة ذاته التي ترتهنه في عمقها، شعر لأول مرة في حياته بالحاجة الآخرين كي ينقذوه، ينتشلوه من وحدته مناجيًا:

«إلهي، اين هم الآخرون؟ لا أستطيع الحياة دون الناس الآخرين، كاد أن يصرخ أراد أن يصرخ بجملة إنه لا يستطيع الحياة دون الناس الآخرين في وجه السكون إلى هذا المدى بلغت حاجته إلى هذا الياس بلغ خوف الطفل العجوز من الإهمال». الرواية ص75

لقد أيقظه صوت انفجار الرعد والبرق من سباته فتمزقت حصون دواخله، ليعود إلى غرفته الأنيسة الرحبة، عشيقته، التي تنتظره كـ "جوناثان" آخر وقد اغتسل بقطرات المطر خائضًا ببرك الماء، حافيًا مستعيدًا متعته الطفولية التي سلبتها حادثة اختفاء والدته .. متخيلاً عيون الحمامة المروعتين، "ستطير الى الاعلى بخفقة جناح وتلمسه بجناحها" لكن الممر إلى غرفته الآن خاليًا والحمامة قد اختفت، لا ريش و لا زغب يرتعش على البلاط الأحمر.

بالرغم من عدم ذكر الحمامة في الرواية إلا لمرات نادرة، إلا إننا ندركها محلقة في فضاء الروي، تستهدف يقين قناعتنا بوجودها فعلاً في الممر أمام باب غرفة "جوناثان نويل"، مع الايحاء لنا بأنها ربما كانت موجودة أصلاً في لاوعيه الذي أطلقها في لحظة مناسبة من أخريات عمره، مرتجيًا أو مطالبًا بتغيير نمطية حياة البطل المسورة بالانطواء وعدم الثقة بالآخرين . ليمس باتريك زوسكند في "الحمامة" كينونة الوجود الإنساني، ينفذ إلى دواخل الشخصية كما في روايته الأخرى "العطر" باحثًا عن النقيض الآخر المختبئ في أعماق الإنسان.

بساطة رقمية: حياة أفضل بتقنية أقل

معلومات الكتاب

الكتاب: "بساطة رقمية: حياة أفضل بتقنية أقل"
المؤلف: كال نيوبورت
الناشر: Audiobook
عدد الصفحات: 256 صفحة.
تاريخ النشر: 17 يونيو 2018.
اللغة: الإنجليزية

بعد حمى التقنية والذكاء الاصطناعي، يقول كال نيوبورت إن الابتعاد عن الهواتف الذكية يجعل الحياة الاجتماعية أفضل، مقترحًا حلولًا لمشكلة إدمان الهواتف الذكية.

في ظل التطور التقني الذي يجتاح حياتنا الشخصية من خلال تعلّقنا بالهواتف الذكية، بات الجميع يشعرون أنهم بحاجة إلى ما يبعدهم عن هواتفهم الذكية التي تشغلهم عن حياتهم وعن علاقاتهم مع المحيطين بهم.

ما يقلق بشكل خاص هو سيطرة الهواتف الذكية على عقول الجيل الجديد وحياته بشكل كلي، والمواجهة في الحقيقة ليست مع الشاشة نفسها والحلول موجودة، إلا أن تطبيقها يتطلب تحديًا كبيرًا. يتطرق كال نيوبورت، البروفسور في علوم الكمبيوتر، في كتابه "بساطة رقمية: حياة أفضل بتقنية أقل" Digital Minimalism: On Living Better with Less Technology إلى موضوع إدمان الهواتف الذكية، ويشرح سيئات هذا الإدمان، ثم ينتقل إلى اقتراح بعض الطرائق المفيدة للتغلّب عليه.

يفيد نيوبورت بأن حصيلة الوقت الذي يقضيه الشخص العادي أمام شاشته صادمة، فتطبيق "مومنت" الذي يقيس الوقت أمام الشاشة يُظهر أن مستخدميه يقضون 3 ساعات في التحديق إلى شاشاتهم، ومن المتوقع أن تكون هذه النتيجة أقل من الحقيقة، لأن من يحمّل هذا التطبيق هو من يكون حريصًا على وقت استخدامه لهاتفه.

وفق دراسة أقيمت في عام 2015 على المراهقين في الولايات المتحدة، تبيّن أنهم يقضون 9 ساعات يوميًا أمام هواتفهم، ويكون هذا الوقت مخصصًا للاستماع إلى الموسيقى ومشاهدة الفيديو.

لا عجب في أن معدلات القلق لدى المراهقين شهدت ارتفاعًا كبيرًا ابتداءً من عام 2011، العام نفسه الذي شهد انتشارًا واسعًا للهواتف الذكية. وللأسف، تقول جان تونغ، البروفسورة في علم النفس، إن الجيل الأول الذي ينمو مع التقنية، يعاني أسوأ أزمة في الصحة النفسية منذ عقود، وتلقي اللوم مباشرةً على شركات التقانة.

ربما يظن البعض أن التقنية تعمل في الأقل على تحفيز الاتصال مع الآخرين، لكن نيوبورت يقول إن التفاعل الذي تقدمه وسائل التواصل الاجتماعي غير مرضٍ ويتميز بجودة منخفضة، فالإنسان بطبيعته بحاجة إلى تفاعل يحصل وجهًا لوجه، مركّب وذات معانٍ، وليس البديل الضعيف المتمثّل في النقرة، الإعجاب والرسائل النصيّة.



وجدت دراسة أقيمت في عام 2017 أن من هو غائص في استخدام وسائل التواصل الاجتماعي يفيد بأنه يشعر بالوحدة أكثر 3 مرات ممّن ليس غائصًا في عالم التواصل الاجتماعي.

يقترح نيوبورت حلولًا مفيدة على الرغم من كونها غير جديدة، وينصح المستخدم أن يبتعد عن هاتفه قدر الإمكان خلال 30 يومًا.

يقول إن على من يبتعد عن التقنية خلال 30 يومًا أن يعيد إدخالها إلى نظامه اليومي تدريجيًا، ويتأكد أنه يستخدم منها فقط ما له تأثير إيجابي في حياته.

في هذا الإطار، يقترح عددًا من التدابير العملية، كترك الهاتف في المنزل أو تسليمه إلى شخص موجود في النزهة نفسها كي يوقف صديقه عن تفقّده، كما ينصح بمسح وسائل التواصل الاجتماعي من الهاتف، وعند استخدامها التزام عدم التعليق أو إضافة الإعجاب على أي رسالة.

يخبر عن موظف في سيليكون فالي، تمت مكافأته لأنه اخترق جدوله، وقرّر القيام باتصالات هاتفية في طريقه من العمل إلى المنزل بدلًا من إرسال رسائل بشأن مشكلات معقّدة.

يظن نيوبورت أن ما يقترحه هو استراتيجيا جديدة لدعم التفاعل الجيّد بين أفراد المجتمع، لكن فعليًا، ما يتكلم عنه هو أمر يقوم به كثيرون من دون الادّعاء أنهم يخترقون جدولهم، بل بكل بساطة يجدون أن من اللطيف مثلًا أن يتصل الشخص بوالدته في طريق عودته إلى المنزل.

لو فكر الجميع بطريقته نفسها، لكانوا موجودين حاليًا في سيليكون فالي، ويتقاضون رواتب مرتفعة لكل خطوة مماثلة يقومون بها.

لكنْ، لا شكّ في أن نيو بورت يقول إن الاستراتيجية التي يتبناها تؤسس علاقة صحية مع الهاتف الذكي، فذلك يبرهن أنه شخص مندفع جدًا، لأن الإنسان الذي لا يتحلى باندفاع مرتفع غير قادر على التزام الخطوات التي تكلّم عنها نيوبورت في الكتاب.



قراءة في كتاب "موت الناقد" للناقد رونان ما كدونالد



حليمة داحة

باحثة في سلك الدكتوراه

كلية الآداب – جامعة محمد الخامس- المغرب

لقد حاول الناقد ماكدونالد رونان في كتابه "موت الناقد" أن يعالج المسائل المتعلقة بمستقبل النقد ومصيره في ظل ظهور نقد ثقافي جديد حاول أن يبصم بصمته الثقافية داخل الحقل النقدي بوسائل جديدة عن ما كان يستهلك من قبل. وبالتالي أدى ذلك إلى طرح مجموعة من الأسئلة من قبيل: هل النقد فقد قيمته النقدية وصيته من طرف الناقد؟ ألم يعد الناقد هو الحكم الفيصل وآراؤه هي المهيمنة داخل الحقل النقدي؟ أم أن ظهور طرف آخر كفيل بذلك؟ أهو إعلان عن موت الناقد؟.

إن هذا كله ما تطرق إليه الناقد رونان ماكدونالد في هذا الكتاب بتقسيمه إلى أربعة فصول:

- ففي الفصل الأول تطرق الناقد إلى عنوان عريض أسماه قيمة النقد مستعرضًا أسماء الذين أسهموا في إبراز قيمته، ويستعرض في ذلك الروائي مارتن إيميس الذي يقول على لسانه أن عصر النقد استمر من 1948 إلى عام إصدار تي إس إليوت كتابه ملاحظات حول تعريف الثقافة Notes Towards a definition of culture، وإصدار ف.ر. ليفيس F.R.LEARIS كتابه "التقليد العظيم" the creattradition .

إن ما يلفت النظر هنا هو أن ارتفاع المد الحداثي وفيض النقد ساهم بشكل كبير في خلق تحول جذري. ويشير إيميس مرد ذلك إلى فعل قوى الدمقرطة التي كانت عبارة عن هرميات من الخبراء في مجال النقد.

ففي فترة السبعينيات والثمانينيات نجد تراجعًا في توزيع كتب النقد الأدبي الأكاديمي وانحصاره داخل المؤسسات الأكاديمية وانصباب عمل النقاد على إصدار كتب متخصصة وأبحاث للنشر في مجلات متخصصة، في حين نجد أن هناك أكاديميين من حقول أخرى حاولوا أن يطوروا مواهبهم ويبرزوا معارفهم في الأوساط العامة مثل: ريتشارد ودوكينز وستيفن وهوكينج وسايمون شاما وأ.سي.غريلينج.

لم يعد الأمر محصورًا في الصحف الورقية بل تطور الأمر في السنوات الأخيرة بالانتشار المهول لنوادي الكتب والمدونات على الشبكات الالكترونية، بالإضافة إلى ذلك نجد أن الإعلام التفاعلي ساهم بشكل كبير في التعبير عن الآراء الخاصة للجمهور العام الذي أصبحت لديه القدرة على تقويم ما يستهلكه على الصعيد الثقافي، أما الناقد الذي كان يشرك الآخرين في انفعالاته الشخصية وحماسته حل محل الناقد المعلم باعتباره الحكم الموضوعي والناقد الخبير.

إن ذلك أدى إلى نشوب معارضات بين رافض ومؤيد، فهناك من يرون أن المراجعات التي تنشر على الشبكة سواء أكانت مدونات مستقلة أم ذات طابع خارجي تجاري تسويقي هي سلطة من سلطات القارئ، وهناك من يرونها انحطاط في الذائقة الأدبية.

هذا الصراع تم الرد عليه من قبل الروائية سوزان هيل: فهي كانت من أكثر الذين قاموا بالرد على ذلك تحفظا بقولها: "كيف يجرؤ واحد من هؤلاء الذين يمثلون السلطة الأدبية القوية على الشعور أنه أرفع مقامًا من مشتري الكتب وقرائها؟ من يظنون أنفسهم حتى يتصرفوا وكأنهم أفضل منا؟.

فظهور النقد الجديد في الآونة الأخيرة خارج الجامعة أدى إلى تطور كبير بسبب توفره على تقنيات خاصة بالقراءة المتفحصة الدقيقة للكلمات المطبوعة على الصفحة البيضاء التي تمتاز بالصرامة المنهجية مما جعلها في المتناول.

ففي الوقت الذي تدعو فيه الاتجاهات الشعبوية والمعادون للحداثة إلى العودة إلى كتابة الشعر كشعر قابل للفهم والاستخدام للأوزان التقليدية نجد أن المنظرين الأكاديميين يطالبون الشعر ونقد الشعر بتسديد ديونهما والالتفات إلى المناخ السائد في الجامعة والذي يهتم بالتنوع الاثني والنظرية ما بعد الحداثية، فكلما سعى الشعر إلى كسب صداقة الجامعة انسحب نقد الشعر واستقر في اللغة الأكاديمية ولم يعد جزءًا من الثقافة النقدية العامة التي تجذب القراء غير المتخصصين.

أما في الفصل الثاني فنجد الناقد يعرض لنا أسس القيمة النقدية لكلمة ناقد معرضا بذلك لمجموعة من المعاني التي لا تزال ثابتة، فمثلاً: في الانجليزية نجد أن كلمة ناقد تعني ذلك الشخص الذي يبحث عن العيوب أو يكثر من التذمر أو ينتقص من أفعال الآخرين، وهذه المرتبة نجد أن معجم أكسفورد للغة الانجليزية هو الذي يضع هذا المعنى على رأس قائمة معاني الكلمة.

لذا ارتبط معنى النقد بالنوع القوي العنيف وبالسلبية باعتباره شخصًا سلبيًا كسولاً لا يتحمل المسؤولية، فالمعاني التي أعطيت له جعلت توماس ديكر يدمج هذه المعاني معا في معاني مسرحيته "أخبار من جهنم" قائلاً: " خذوا حذركم من النقاد إنهم مثل الأسماك يعضون أي شيء خصوصًا الكتب". كما ارتبطت كلمة critical بحالة طارئة حرجة وبـ critique بصيغة من صيغ المساءلة الفلسفية.

وبالتالي فإن الشعر والفنون من وجهة نظر أفلاطون تعيق المواطن عن إدراك الحقيقة وتحقيق الفضيلة وتأخذه إلى أرض الخداع والوهم والعاطفة.

لقد شكل عصر النهضة بداية جديدة لكونه فتح أبوابا واسعة للمثل الفنية الكلاسيكية العليا، وقد كان لودوفيكو كاستيلفيترو أهم ناقد في عصر النهضة من خلال تعليقاته وشروحه على كتاب الشعر، إذ اشتغل على وحدة المكان والزمان عند أرسطو باتخاذه نوعًا دراميًا يتسم ببنية شديدة الصرامة محكمة القواعد، فالمعيار الكلاسيكي بذلك كان معيارًا فعليًا ثابتًا في الحكم على الأعمال الفنية لأنه وفر وسيلة للناقد ليكون قاضيًا في محكمة الاستئناف التي تستند إلى مجموعة من المعايير التي يمكن التحقق من صحتها، وبذلك تكون الأحكام والتقسيمات التي أطلقها كتاب المقالات في منتصف القرن الثامن عشر لها أهمية كبيرة لازدياد أعداد الجماهير الجديدة المتعطشة لسماع الآراء المطلقة العارفة في حقول الثقافة والفنون.

وقد كان الفيلسوف الألماني ألكسندر بومغارتن هو الذي أنشأ مصطلح علم الجمال، أما الفلاسفة البريطانيون نجدهم في الفترة نفسها لم يتبنوا مصطلح بومغارتن مثل: شافتسبري وهتشسون وبيرك وكاميس وهيوم، فرغم امتلاك كثير منهم من الأفكار عن الجمال والتذوق إلا أن النقطة المحورية في نقاشهم تركزت حول الجمال في الفن لا الطبيعة.

وبذلك تزامنت كتابات الرومانسيين النقدية في تطوير نظرية الفن التي تهدف إلى الكشف عن غايته وقيمته وتدافع أيضًا على خاصية الموضوع والشكل في الشعر، وقد كان بيرسي بيش شيلي من أبرز المدافعين عن الشعر بتطويره لفكرة قوة راديكالية لأزمنة التحرر الروحي والاجتماعي: فالشعر في نظره عنصر تكويني ذات ضرورة لولادة الأفكار الثقافية والعادات والتقاليد.

لقد كان رسكن مدافعًا متحمسًا عن كلية الفن وأهمية الحقيقة في الحياة لكونه واجبًا خلقيًا، أما في نهاية القرن التاسع عشر نجد ظهور اتجاه جديد عرف بـ"الحركة الجمالية" أسسه والتر باتر الذي طور فيه عقيدة الجمال التي ألهمت جيلاً بكامله في مقالاته كما في كتابه "دراسات في تاريخ النهضة 1973".

أما في الفصل الثالث فنجده عنونه "بالعلم والحساسية"، إذ قبل البدء في الدخول في تفاصيل موضوع هذا الفصل يطرح الناقد نقاشًا جوهريًا بين الطبيعة الفعلية للجامعة وروح الأدب الحقة باعتبار العقل الأكاديمي بطبيعته يكون حذرًا متشككًا منظمًا بدقة يبحث دائمًا عن الثغرات والعيوب وذو طبيعة تنافسية وهو فوق ذلك واع بما تفعله الحقول الأكاديمية الأخرى.

ففي بداية القرن العشرين نجد أن فرع الدراسات الانجليزية بدأ يكتسب الهيبة والاحترام باعتباره موضوعًا أكاديميًا، فمن خلاله يتم إيجاد معايير يمكن من خلالها فحص القيمة والتأكد منها، ولم يكن باستطاعة الناقد أن يمتحن الطلبة ويرفع رأسه عاليًا بين العلماء ويجلس معهم إلى الطاولة نفسها إلا إذا كان مقتنعًا بفكرة باثير عن قوة التجربة وكثافتها.

علاوة على الأكاديميين والصحفيين نجد مجموعة ثالثة في نقد القرن العشرين متمثلة في الشعراء والروائيين وكتاب المسرح الذين عززوا عملهم الإبداعي بالكتابة النقدية؛ كان لهم أثر كبير في تلقي الأعمال الأدبية المفردة بل حتى على نشر التقاليد والأعراف النقدية والجمالية، حيث نجد أن في العقود الأولى من القرن العشرين كان التجريب والتجديد في الفنون التي أطلق عليها اسم الحداثة بحاجة إلى شراح ومنظرين ليدافعوا ضمنيًا أو صراحة عن العقيدة الفنية الجديدة مثل كبار الحداثة: تي .إس .إليوت وفرجينيا وولف ودي إتش لورنس وإزرا باوند باعتبارهم نقادًا ومراجعي كتب نشيطين.

ففي الوقت الذي سعى فيه الشعراء الحداثيون مثل تي. إس. إليوت وإزرا باوند إلى تثمين عملية التحقق وتقويتها والتخلص مما هو عادي وتافه وغير ضروري وزخرفي وذو طبيعة وصفية بدأت النظرية النقدية في التطور ووضع فروع لها للدراسة الأكاديمية لكونها نظرية تسعى إلى

معلومات الكتاب

الكتاب: "موت الناقد"

المؤلف: رونان ماكدونالد

المترجم: فخري صالح

الناشر: المركز القومي للترجمة

عدد الصفحات: 304 صفحة

تاريخ النشر: 2014



توفير أسس معرفية ومنهجية لتلك الدراسات. ويذكر الناقد شخصيتين رئيسيتين أساسيتين في الدراسات الانجليزية في فترة ما بين الحربين: آي .إي ريتشاردس وتلميذه وليم إمبسون؛ فريتشاردس اللذان نجدهما سعيا مثلهما مثل الحداثيين إلى نبذ الصيغ التجارية من التسلية والمتعة والاعتماد على ردود الفعل العادية المستهلكة لكونهما أخذا عن الشكلانيين الروس تحليل الخاصيات الأدبية للأدب.

إن هذا الأمر جعل الناقد يطرح تساؤلات عن ذلك من قبيل: كيف يمكن للقصيدة أن تنفصل عن القوى الاجتماعية وتعمل في الوقت نفسه كدواء شبه روحي يعالج آثار المكننة والتغريب الذي تسببه الحياة الحضرية؟ كيف يمكن للشعر أن يكون مستقلاً تمامًا ويكون قادرا على التجدد في الحال؟.

لقد كان الأكثر شهرة وتأثيرًا في هذه الصيغة النقدية الناقد الكندي نورثوب فراي وذلك في كتابه المشهور "تشريح النقد" الذي قام فيه بتحليل التاريخ الأدبي الذي امتاز بالطابع التصنيفي المتحرر من حكم القيمة الذي به يمكن فهم الأعمال المفردة، بالإضافة إلى ذلك فقد قام بدراسة تفصيلية لفئات تصنيفية وأنماط تخص صيغا أدبية مثل: الكوميديا والرومانسية والتراجيديا والمفارقة الساخرة لتوافقها مع دورة الفصول: الربيع والصيف والشتاء مثله مثل النقاد الجدد، لكنه رفض الصيغة النقدية التي تعتمد على التاريخ أو السيرة أو الأفكار التي تدور حول السلوك الخلقي أو المرجعيات التي تشير إلى العالم الواقعي، وقام بالتركيز على نقل الأعمال الأدبية بوصفها أيقونات متصلة معزولة إلى تأسيس علاقة تربطها عبر التاريخ وهي ذات طابع نصي وسردي ومؤسسة على الأنماط البدائية الأسطورية.

إن هذا الأمر جعل فراي ومكانته تتراجع بشكل كبير رغم كونه من كبار نقاد القرن العشرين لأن محاولته في تحديد طبقات تحتية أسطورية مفترضة للأدب تعد محاولة غير عصرية في المناخ النقدي الراهن الذي يفضل الاهتمام بالتاريخ السياسي الذي يقيم خلف الأسطورة الأدبية على النقيض مما يسعى إليه عمل فراي ، إلا أنه رغم ذلك فقد كان كتاب تشريح النقد واحدًا من أكثر الأعمال النقدية الأكاديمية أهمية واحترامًا في زمنه.

إن الاتجاه الذي نتحدث عنه هنا هو النقد الخلقي الذي يركز في أغلبه على الرواية؛ إذ الرواية الواقعية في هذه الحالة لم تكشف عن العملية الخلقية بصورة مجردة بل كشفت عن الحياة الاجتماعية وما تحققه بكل ما يتضمنه ذلك من معضلات وتسويات وخصوصيات، بحيث كانت الرواية في نظر الناقد الأمريكي ليونيل تريليغ قوة اجتماعية تقدمية سعت للتغلب على العقائد الجامدة المتصلبة والتعصب ونمت الشعور بالمواطنة والسماحة والكرم الخلقيين.

وفي الفصل الرابع والأخير من الكتاب يبرز لنا الناقد النقلة النوعية والتطور الذي عرفه النقد على مستوى الدراسات الثقافية، الأمر الذي أدى إلى تسميته باسم صعود الدراسات الثقافية؛ فمنذ 1970 بدأ النقد في الجامعات يتخذ مسارًا مختلفًا خارج المؤسسة الأكاديمية.

فالأشياء والموضوعات الثقافية لا تكتسب معنى في صميم ذاتها بل في سياق خطابات معينة تمثل شبكات من اللغة والأفكار التي تربط الفرد بالمجتمع وتقيده وتحصره في الوقت نفسه في عملية التمثيل؛ أي الحقيقة. بالإضافة إلى ذلك أن أنظمة وسلطات الحقيقة تكون مسيجة بإحكام من قبل أصحاب السلطة وذلك للحفاظ على سيطرتهم وهيمنتهم وتأثيرهم. إذ الخطاب هو القوة والقوة هي الخطاب .

فإذا كانت الأشكال الفنية الاحتفالية مفضلة بسبب كشفها عن الهويات الهجينة المختلطة فالدراسات الثقافية تفضل الاستهلاك والتدمير وذلك بإعادة النظر في التصنيفات المؤسساتية والمصادرة من قبل التقاليد والمواضعات المرئية مزيلة الحدود بين الأدب والتاريخ والجغرافيا.

لكن هناك إشكالات تطرح نفسها: إذا كانت الثقافة تشمل الممارسات الإنسانية جميعها فمن أي زاوية يمكن تعيين حدودها بحيث يستطيع المرء أن يقول شيئًا مهمًا بخصوصها؟ كيف يمكننا تشخيص شيء نحن متورطون فيه ومشتبكون معه بصورة لا فكاك منها؟ كيف يمكن أن نخرج أنفسنا من حدود الثقافة لنتمكن من تفحصها؟ بأي درجة من درجات الموضوعية؟.

إن هذه الإشكاليات يحاول الناقد إبرازها بقوله: "بما أن الدراسات الثقافية هي حريصة بشدة على التخلص من قيود المؤسسة والتمييز المتفق بشأنه من حقول البحث والمعرفة فإنها تتحول في النهاية إلى حقل منيع تمامًا يصعب اختراقه أو تمييزه؛ لذا من المستحيل مساءلتها لأنها ترفض المساءلة".

وبذلك يكون الاهتمام العام بالثقافة الشعبية في الصحف والمجلات منذ الثمانينات صادرا بفضل أشخاص مثل: سوزان سونتاغ وبولين كيل.

إذ من خلال هذا كله جرى تسطيع الأشكال الفنية جميعها الرفيعة والشعبية على أيدي الدراسات الثقافية وتحويلها إلى أنظمة من العلامات الثقافية، فالدراسات الثقافية تلقى عادة الظروف التي تميز كل عملية للخلق والإبداع للتعبير عن أشكال الممارسة الاجتماعية الأخرى، وهذا ما يميز الثقافة كصناعة والثقافة كفعل بين الإنتاج والاستهلاك، فالهويات الجنسية والعرقية والوطنية والأدوار الاجتماعية جميعها هي بالأساس مشكلة مبنية ومنجزة في حدود الثقافة السائدة، إذ لا يمكن بهذا أن ننظر إلى الآثار الصبغية الفردية مثل الروايات والمسرحيات كإبداعات فردية.

ففي عام 1958 كتب وليامز مقالته الشهيرة "الثقافة هي العادي" التي يشير من خلالها على المخاطر التي انطوى عليها هذا العمل، فهذا كله جعل المرء يتعاطف معه لاندفاعاته القوية من أجل دمقرطة الفنون وتخليصها من قبضة أساتذة الجامعات والأشخاص المتأنقين من أبناء الطبقات العليا . لكن ردة فعل الموقف النخبوي من الفنون في المجتمع أدى إلى تمزيق الهالة التي تحيط بهذه الفنون ودحض الادعاء لكونها تحتاج إلى معالجة خاصة بها، الأمر الذي سيؤدي إلى فقدان قيمتها كشيء ثمين ومميز ومختلف، هذه النتيجة أدت إلى طرح مجموعة من التساؤلات: إذا كانت الفنون شيئًا كاذبًا لما اهتم الجمهور بها؟ لما ينبغي أن يحظى الفن أو الأدب باحترام واهتمام أكبر من أي صيغة من صيغ التسلية؟ ولما ينبغي أن يحل الناقد منزلة عليا كمعلق ذي سلطة ومرجعية؟.

لقد كانت الفنون التي سجنت في متحفية الحروف والصور الاستعارية تنشقت هواءً نقيًا جديدًا من خلال وضعها في سياق التاريخ لكون وليامز شك تمامًا بما يدعى بالفكرة الماركسية المبتذلة وأن الثقافة عنده تعكس مصالح الطبقات والفئات المهيمنة، فالثقافة يعدها موضعًا يمكن أن تتم فيها مقاومة السلطة أو تعزيزها.

وفيما بعد نجد إيجلتون تلميذ وليامز في جامعة كامبردج يتبنى مجموعة من ممارسات فوكو والقناعات السائدة في الدراسات الثقافية بخصوص مركزية السياسة والإيديولوجية وكلية الوجود واحتمالية حكم القيمة إلى تاريخ النقد بوصفه مؤسسة، إذ يصر بصورة لافتة على انخراط الثقافة المؤكد في السياسة، ففي كتبه الأخيرة أوهام الحداثة وما بعد النظرية ينتقد غياب الاهتمام بنظرية ما بعد الحداثة بالقضايا السياسية.

لكن فيما بعد نجده يعارض أنصار ما بعد الحداثة الذين يرون أن الحقائق كلها مجرد تصورات ثقافية، فالحقيقية إذن فقدت قوتها الدافعة وأصحاب المواقف الراديكالية في السياسة أمكنهم التوقف عن القول. لذلك نجد في كثير من حقول الإنسانيات كلامًا كبيرًا عن نهاية هذه النظرية بعضه مصحوب بتنهيدة ارتياح والآخر بصرخة سعادة، إذ إن انفتاح هذه النظرية الثقافية على أسئلة الجماليات يثير في عمقه نشوء علاقة جديدة متناغمة بين نظريات النقد وأسئلة القيمة، فبالرغم من أن النقد أصابته حالة من التشتت والتوسع الهائل خلال السنوات الأخيرة إلا أننا في الوقت نفسه نجد أن بعض الجماعات مارست نقدًا تقويميًا خارج الجامعات.

ومن هنا يمكن القول إن هذا الكتاب حاول أن يتطرق لكل الجوانب سواء التاريخية أو الاجتماعية أو الثقافية التي أدت إلى تراجع النقد الأكاديمي في ظل ظهور مد جديد للنقد الثقافي والإعلان بكل ثقة عن موت الناقد.

رواء مكة
باعتبارها تخييلاً ذاتيًا

لماذا نلجأ إلى التخييل والتخييل السردي الروائي على الخصوص؟ لماذا يلزمنا نثر الذات واستعراضها أو القيام بسلسلة من الاعترافات والبوح والتعبير عن الذات في شكل سردي روائي؟ ما الوظيفة التي يضطلع بها التخييل والسرد في إخراج وإبراز كوامن الذات وما يعج بداخلها من صراعات ومشاكل نفسية واجتماعية، وأيضًا اصطدامات؟ هل نقوم بهذا السلوك فقط لوظيفة التفريغ أم أن الأمر يتجاوز ذلك إلى الرغبة في إبراز حالة أو التعبير عن إرادة للمعرفة واستعداد لقول الحقيقة؟

هناك كم هائل من المعنى والمعاني تحملها اللغة السردية والساردة لرواية "رواء مكة" وهناك استراتيجية نصية مقصودة ومتعمدة ينجزها النص السردي التخييلي للتفاعل مع القارئ ووضعه في حالة من الحالات والإحالات. القارئ عمومًا يقبل على العمل الأدبي الروائي طارحًا جملة من الأسئلة، والصراع والقلق لم يعد محمولاً في النص فقط على طبق الكلمات بل ينتقل إلى القارئ وهو يواجه النص وعوالمه وعلاماته.

إن القارئ في حيرة من أمره وهو يتعامل مع العتبات النصية وخصوصية اسم المؤلف والعنوان: فاسم المؤلف حسن أوريد ليس عاريًا من الدلالة بل مليء وممتلئ من خلال حضوره في الساحة الأدبية والفكرية والسياسية: (درس في المدرسة المولوية - ناطق باسم القصر الملكي - والي جهة مكناس تافيلالت - مؤرخ للمملكة - كاتب- مفكر حداثي - أستاذ جامعي..) إن دلالات اسم المؤلف تحيلنا على اتجاهات متعارضة: رجل دولة/ كاتب ومفكر حداثي. وهذه الحمولة تجعل القارئ يتساءل عن علاقة هذا المفكر والمحلل الحداثي بالعنوان: رواء مكة؟

مكة مكان مقدس لدى المسلمين، فيه تتم شعيرة الحج. إننا أمام سكريبت يكثف جملة من الأفعال والبرامج السردية التي يقوم بها المسلم الذي سيوصف بعدها بالحاج. مكان لإنجاز طقس المرور وفعل تحول، انتقال من حالة الذنوب والمعاصي والشرور المقترفة والمسجلة والمحفوظة في صحيفة المعاصي إلى الرغبة في التكفير عن الذنوب ومحوها والتوبة إي الولادة من جديد.

هكذا نجد القارئ وقد انفتح على دلالات تتصارع، ومعان دينامية، وعلى آثار للمعنى: فاعل حداثي ينتقل إلى مكان مقدس من أجل الارتواء، وإنجاز طقس المرور وهو التحول من حمل الذنوب والمعاصي إلى حالة جديدة عار من كل خطيئة.

لكن، ما محل مقصدية المؤلف ومقصدية النص من هذا التصادم الذي تنتجه العلامات النصية/ العتبات؟

إن النص حمولة من المعاني تتصارع بداخله كل من اسم المؤلف والمكان المقدس الأمر الذي يخلق توترًا في الحبكة الروائية ومتواليات الأحداث وهذا ما يخلق ثراء في المعنى ويساهم في إثارة اهتمام القارئ.

تتشكل أحداث رواء مكة من ثلاث محطات:

1 - ما قبل الحج

2 - الحج

3 - ما بعد الحج

في المحطة الأولى السارد يتقدم أمام القارئ باعتباره شخصية تتقلد منصبًا ساميًا في جهاز الدولة وحامل لمشروع حداثي تنويري عقلاني، متحرر من كل الرواسب والقيود الدينية والاجتماعية، يمارس سلطته، ويتمتع بمنصب يوفر له الجاه والحظوة والنفوذ. إلا أن هذه الحالة لم تكن ثابتة أو مستقرة: بين الفينة والأخرى كان عالم الامتيازات والنفوذ والثراء يتزلزل من تحت أقدامه. وفي غمرة هذه الأحداث يعرض عليه السفر لتأدية مناسك الحج في مكة/ بيت الله الحرام، المكان المقدس بالنسبة للمسلمين.

نحن أمام شخصية تعيش صراعًا من جهة بين الرغبة في المنصب وما يوفره من امتيازات وحظوة ومكانة، لكنه أيضًا مليء بالضغوطات والاصطدامات والإكراهات وعرضة لمساوئ التسيير وما يرتبط بها من انتقادات مكلفة، بالإضافة إلى هذا السياق التاريخي والمرحلي الذي يعيشه البلد والعالم من تحولات، كل هذا يجعل الذات تعيش أزمة وحيرة. داخل هذا السياق يعرض عليه القيام بشعيرة الحج التي حاول التنصل منها بسبب مواقفه العقلانية والمتحررة. إلا أن عامل الأزمة النفسية الذي تعيشه الشخصية يساهم في دفع الشخصية إلى الاستجابة للعرض.

في المكان المقدس الذي بداخله تتم شعائر الحج تتقدم الشخصية الساردة/ البطل وهي تعيش صراعًا داخليًا يتمظهر في شكل آرائه و مشاعره ومواقفه من بعض المواقف التي كان يشاهدها هناك فيستيقظ بداخله المفكر والناقد والمحلل، إلا أنه ما فتئ يبحث في ظواهر أخرى عن سكينته وهدوئه. هذا الصراع في الرؤية سيتم الحسم فيه بسبب تغلب إرادة نيل السكينة والهدوء على الإرادات الأخرى التي تجلب القلق وتعمق الأزمة النفسية للشخصية المحورية.

هذا الوضع سينقلنا إلى الحالة الثالثة حيث ستجد الذات لنفسها مخرجًا وذلك بانقلابها على المكانة الاجتماعية والرؤية العقلانية، مفضلة السكينة والهدوء والراحة النفسية.

معلومات الكتاب

الكتاب: "رُواءُ مكّة"

المؤلف: حسن أوريد

الناشر: المركز الثقافي العربي للنشر

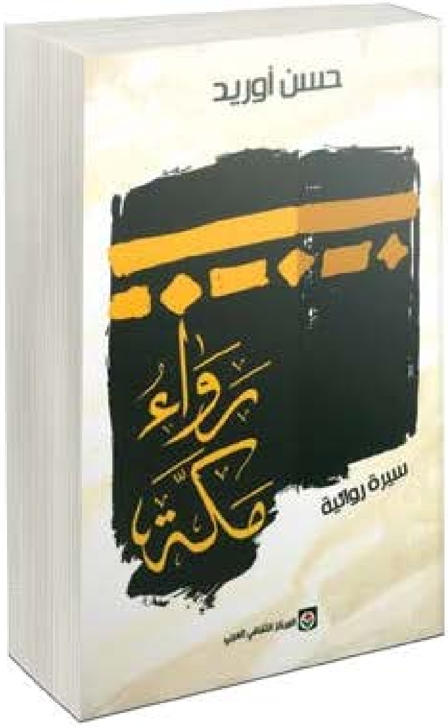
عدد الصفحات: 224 صفحة

تاريخ النشر : 21 يناير 2019



د. عزيز القاديلي

المغرب



أعتقد أن رواية (رواء مكة) تؤرخ لمرحلة من مراحل حياة حسن أوريد، وتسجل بعضًا من المواقف والحالات النفسية القلقة لشاهد على العصر متميز بكتابته الفكرية والسردية، كاتب لا يمكن أن يترك اللحظة تمر دون يتوقف عندها قصد تسجيلها وتأملها واستخراج العبرة منها.

رواية "فتاة، وامرأة، وأخرى":

تتمين قراءتها عن بريطانيا المعاصرة وعن المرأة



د. محمد منصور الهدوي

الهند

تعد برناردين أول كاتبة سوداء لروايتها المشهورة " فتاة، وامرأة، وأخرى" تنال البوكر على مدار تاريخ الجائزة منذ أن أطلقت عام 1969، وفيها تمنح الكاتبة صوتها إلى 12 شخصية مختلفة، معظمها من النساء السود ومن خلفيات ثقافية متنوعة، لكسر حالة الصمت المفروضة على السود. هؤلاء النساء يقمن برواية قصص عن أنفسهن وعائلاتهن وأصدقائهن وعشاقهن، لافتين الانتباه إلى قضيتين رئيسيتين؛ العنصرية والنسوية؛ فضلاً عن أفكار أخرى بشأن الهوس بالجمال، تتركك في دوامة نشطة، وتجمع السرد والشعر والتاريخ الاجتماعي وأصوات النساء في بوتقة واحدة.

ولدت برناردين إيفاريستو عام 1959، في مدينة وولويتش، جنوب شرقي لندن، لأم إنكليزية وأب نيجيري، وتشمل كتاباتها أيضًا القصة القصيرة والدراما والشعر والمقال والنقد الأدبي ومشاريع المسرح والإذاعة، فلها مسيرة مهنية كبيرة في المسرح، حيث شاركت في تأسيس شركة مسرح النساء السود عام 1982، واختيرت في 2018 زميلة في كلية روز بروفورد للمسرح والأداء، كما حصلت على جائزة MBE عام 2009 لخدمات الأدب، وجائزة غوردن بيرن عام 2019، وتعتبر روايتها الفائزة ثامن أعمالها، وتحاول إيفاريستو في كتاباتها كسر حالة الصمت التي فرضت على السود على مدار التاريخ، من سلبهم أصواتهم، خاصة سلب أصوات النساء منهم، وقد عكست الشقراء صاحبة الجذور الأفريقية مسألة تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي، حيث تعتبر روايتها الفائزة بالبوكر إحدى أهم الروايات التي يتم ترشيحها لفهم بريطانيا المعاصرة.

رواية "فتاة وامرأة" لبرناردين إيفاريستو، تتناول صراعات اثني عشر شخصًا مختلفًا في بريطانيا، معظمهم من الإناث والسود، تتراوح أعمارهم بين 19 و93 عامًا، وتتنوع خلفياتهم الثقافية وشخصياتهم الجنسية ومهنهم وهم يروون قصصًا عن أنفسهم وعائلاتهم وأصدقائهم وعشاقهم في جميع أنحاء البلاد وعبر السنين، وتركز الرواية على قضيتين رئيسيتين هما: العنصرية والنسوية؛ فالعنصرية لا زالت حاضرة حتى يومنا هذا في المملكة المتحدة، ونجد أن السود يناهضونها عن طريق "الشللية" أو موازرة الأبطال لبعضهم البعض في المواقف والأزمات، بالإضافة إلى التعامل بالتسامح واللين فيما بينهم، وحرصهم على أن يكونوا عائلة واحدة كبيرة في كل الأوقات.

ومن القضايا الأخرى التي تعالجها الرواية فكرة الهوس بالجمال التي فرضها الإعلام على الساحة.

معلومات الكتاب

الكتاب: "فتاة، وامرأة، وأخرى"

المؤلف: برناردين إيفاريستو

الناشر: Grove Press, Black Cat; Later Printing edition

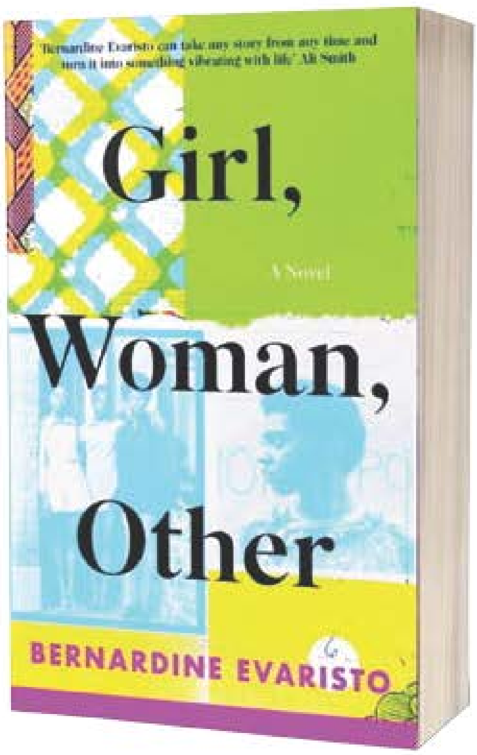
عدد الصفحات: 464 صفحة

تاريخ النشر: 5 نوفمبر 2019

اللغة: الإنجليزية

الرقم المعياري الدولي للكتاب:
ISBN-13: 9780802156983





فأصبحت كل امرأة ترى أنها إن كانت ليست جميلة كنجمات السينما فلا حق لها في الوجود. وقد طرحت الكاتبة تلك القضية– وجميع القضايا الأخرى– بشكل غير مباشر وغير وعظي، أي عن طريق إلحاقها بالحوار بين الشخصيات، والحوار في الرواية سهل ممتنع إلى أقصى حد.

قدمت الكاتبة البريطانية برناردين إيفارستو رواية بعنوان "فتاة، وامرأة، وأخرى" وهي عبارة عن 12 مجموعة قصصية لـ12 امرأة بريطانية من ذوات البشرة السمراء في أعمار مختلفة ممتدة من المراهقة حتى الشيخوخة عبر حكايات تغطي عقدًا كاملًا من الزمن، مع وجود شخصية رئيسية محورية لكاتبة مسرحية تدعى (إيما). نتعرف من خلال القراءة أن جميع الشخصيات مرتبطة بها بشكل ما، وهذه الرواية الثامنة للمؤلفة الإنجليزية، استغرقت المؤلفة 6 سنوات لكتابتها، ونعرف من خلال فصولها– التي خصصت المؤلفة لكل امرأة من الاثنتي عشر فصلًا فيها– أن الشخصيات جميعها مترابطة بشكل ما، فهم إما أصدقاء أو أقارب أو متحابين مع اختلاف الحبكة الدرامية والتجارب والاختيارات التي تقوم بها كل شخصية.

ونرصد أيضًا قضايا أخرى مثل قضية الحريات لا سيما الحريات الجنسية؛ فبطلة القصة، إيما، كانت متزوجة من قبل من رجل يدعى رولاند وأنجبت طفلة تدعى باز إلا أنها بعد الانفصال بفترة قررت أن تصبح سحاقية، وواحدة أخرى من الشخصيات قررت أن تصبح متحولة جنسيًا . وتشير الرواية إلى مستوى الحريات في بريطانيا المتدني عن الولايات المتحدة الأمريكية حتى أن واحدة من الشخصيات وتدعى دومينيك تقرر مغادرة بريطانيا والذهاب إلى أمريكا بسبب شعورها أنها تعيش في الماضي وهي في بريطانيا، حتى وإن كانت النتيجة على الحائط تشير للعكس. كما قال زوج إيما السابق في إحدى المواقف، أن السود في بريطانيا لا زالوا يحملون على أكتافهم عبأ "تمثيل العرق" . بمعنى أن أي شيء يقومون بفعله يتم تأويله على جنس السود بأكملهم، أما الأشخاص ذوو البشرة البيضاء فلا يمثلون إلا أنفسهم بدون أية تداعيات عرقية.

لقد استعملت المؤلفة في الرواية العديد من اللهجات الإنجليزية الأفريقية كما هو الحال في روايتها السابقة بعنوان "مستر لفرمان" . كلهجة اليانوا المستعملة في جامايكا، والبيدجن المستعملة في نيجيريا، والكوكني الموجودة في بريطانيا، بالإضافة إلى الإنجليزية العادية.

وأكثر ما يميز الرواية هو استعمال الكاتبة للدلالات الرمزية التي لا تمر الواحدة منها مرور الكرام، ولكنها تخدم الحبكة الدرامية بشكل ما. نورد منها على سبيل المثال: الحجاب ذي الترتر لواحدة من الشخصيات، والقدم العارية لواحدة أخرى، وعقد اللؤلؤ الخاص بشخصية ثالثة.

وهكذا نرى أن عالم إيفارستو ليس مثاليًا، ولكنه ساحر "سحرًا واقعيًا" إن جاز التعبير، ففي النهاية كل الشخصيات والأحداث مترابطة بشكل ما والرواية تنتهي بحفل كبير تنظمه إيما وتحضره الإثنتا عشر شخصية فيشعر القارىء أنهن بالفعل عائلة واحدة كبيرة تمثل نسخة جديدة من الواقع الذي نعرفه؛ موجودة وإن كانت غير منتشرة.

قراءة في رواية الغرق (حكايات القهر والونس)

د. داليا حمامي

الولايات المتحدة الأمريكية

هي ثاني قراءاتي لحمور زيادة بعد رواية شوق الدرويش، ونفس الإحساس في المرتين، غيمة سوداء تلبسني وترافقني لعدة أيام، حالما أنهيها يراودني شعور بعدم الاقتناع، شيء ما في الرواية غامض ولم يقنعني، إن أحب رجل امرأة لا تقنعني لغة الكاتب بهذا الحب ولا بأسبابه، إن تبادل اثنان الكراهية في الرواية لا تقنعني المفردات المستخدمة بهذه الكراهية، لكن بعد عدة أيام.. أجد نفسي حزينة بعمق، حساسة لأبسط المشاهد الإنسانية، وأبكي بلا سبب واضح، أبحث في دواخلي جيدًا، فأدرك أن السبب، هو الجمل ذاتها التي لم تقنعني في الرواية، تعابير ومفردات وتراكيب من بلاغتها تصدمك، وكأنك قد اصطدمت بمئة حائط من الإسمنت والفولاذ، جمل لشدة إقناعها تمنحك الشعور المعاكس، لعمق إنسانيتها تهبك إحساس السطحية، كما يحدث حين تحب أحدهم لدرجة أن تكرهه وتنفر منه، لخوفك الشديد من هذا الحب ونتائجه، أو أن تتعلق بعادة ما، لا تقدر على الفكاك منها، فتبغضها لتعلّقك المرضي بها، وسيطرتها عليك، هي ذات الدرجة من الحب تجاه روايات حمور زيادة.. حب حتى البغض، ولا شفاء منه.

تجري أحداث رواية الغرق، في قرية سودانية اسمها حجر نارتي، في الفترة الممتدة بين عشرينيات وسبعينيات القرن الماضي، وتطرح عدة قضايا هامة وحساسة، كقضية المرأة، والعبودية، والخلاف السياسي بين أبناء البلد الواحد، وسيطرة الأعراف والتقاليد على القرية، بشكل يجعل حتى الأحرار عبيدًا وإماء.

السرد في منتهى العذوبة والسلاسة، والمفردات والتراكيب مخيفة الجمال، إذ يوضّح لنا الكاتب مكان أحداث روايته، بافتتاحية بليغة تهز وترًا حساسًا في دواخل أبناء المنطقة:

(تبدو البلاد كما لو صنعت في صدفة ما، بلا خطة واضحة، وعلى عجل، ولمحبة مجهولة، أو اختيار ما، منحتها السماء نهرًا من الجنة أسمته النيل.)

ثم يتابع وصف القرية النائمة على كتف النهر الخالد، فيخلق لنا عالمًا ساحرًا، تغرق فيه بتلذذ حالما تبدأ القراءة، و يا له من غرق!

وصف جميل دقيق، يجعلك ترى القرية ببيوتها وبساتينها، ونخلها وشخصيات أهلها، فتتعلق بهم جميعًا

وكأنك تعرفهم منذ زمن بعيد. معظم الشخصيات نسائية، منهن الإماء، اللواتي تم تحريرهن بموجب القانون، وألزمهن بمناداة أسيادهم السابقين بلقب (خالي أو الخال)، لكنهن بقين إماء بنظر كل رجال ونساء القرية، وبقيت مهمتهن الوحيدة هي الخدمة وإشباع رغبات الرجال:

(إلغاء الرق لا يجعلها حرة، هي فقط لم تعد أمة رسمية.)

(كل اللائي يعانقنني يضمرن لي احتقارًا، نحن المتناسلون من اللامكان في قرية تتفاخر بالأنساب.)

يجد القارئ نفسه متضامنًا مع الإماء ومع أطفالهن، فعليهن تقع المسؤولية كاملة، بينما الرجل لا يلقي إليه أحد بالاً، ولا يهتم أحد بنتاج فعلته.. كما حصل مع المساعد الطبي، الغريب عن القرية "أحمد"، مع الأمة "عبير":

(لم يُظهر أحد غضبًا عليه، مأزقه مزحة عندهم، فهو لم ينتهك حرمة أسرة، إنما فقط، جعل صبية من نسل الرقيق حبلى).

ومنهن نسوة أحرار، اللواتي وإن كن أحرارًا بمعنى أنهن لسن إماء، لكنهن عبيدًا للأسرة وعاداتها وتقاليدها:

(متى كانت النساء تعرف أزواجهن؟

إنما الزواج مصاهرة بين الرجال.)

ومع تتابع الأحداث، نلاحظ أنه حتى أسياد القرية من الرجال، هم عبيد لإرث العائلة المادي والمعنوي، ويفعلون ما تمليه عليهم مصلحة الأسرة فقط:

«جعلوه عمدة فكان..

حمّلوه السلطة فوضعها على كتفه ورمح..

انتظروا منه الزواج فتزوج، وانتظروا منه الإنجاب فأنجب».

«مصلحة الجماعة تحدد ما يجب أن تحبه وتحلم به».

نلاحظ في الرواية نفسًا شعريًا واضحًا، ومفردات تنبض بالحياة، و تبث الروح في الشخصيات، كما جاء في وصف شخصية "سُكينة بنت البدري":

«في طفولتها لقبوها بالماشاء الله، لكثرة ما يقولها من يراها، كانت سُكينة صغرى بنات حاج الحسين البدري، لكنها كانت بنت البدر، مكتملة حسنًا، وفائقة لطفًا، تمشي فيزغرد الرمل تحت قدميها الطفلتين، تصفق فيطرب النيل، تضحك فيرقص النخيل».

انتقاء الصور والتراكيب غاية في التفرد، وبعيدة كل البعد عن الصور المجوجة المكررة، وكأن الكاتب بلل قلمه بالندى قبل أن يخطها:

«كرامة للنهر الآتي من الجنة، ترسل السماء هداياها للغرقى على اليابسة العطشى، المتورطين في هذه البلاد بحكم الميلاد، لم يختاروا أن يكونوا هنا، لكنهم نبتوا على ضفاف نهر الجنة، لم يحملهم الماء، لكنهم غرقى على شطه».

أما عند ذكر الحب، فنقرأ وصفًا فيه ما قرأناه قبلاً:

«لا يحبها لما بها، لكنه يحب ما بها لأنه بها».

«جُنّ بها، بات درويشًا غارقًا في غمرة الحضرة النبوية، يتطوّح في هواها مرددًا حي! حي! حي! سُكينة! سُكينة! سُكينة!».

لا تعلم وأنت تقرأ عن الشخصية "عبير"، إن كان لها دلالة رمزية عن السودان، أو حتى عن أي وطن، فهي حافية، شعثاء، هزيلة كنعجة عجفاء، لكن وكما يصفها الكاتب: «الصبية نحيلة مخلوقة من رحيق الشغف، بها شيء يجعلها مرغوبة على حد سواء، من الجاهل والمثقف، الغني والفقير، الحرّ والعبد:

«بها شيء من ليلة القدر، تحسّه ولا تراه، تعلمه ولا تملكه يداك، هو هنا.. لكن ما هو؟».

أما وأنت تقرأ شخصية "الرضية"، فتدرك أنها رمز للتعصب والتطرف، والمغالاة والقسوة، وكأن معاناتها الشخصية يجب أن تعمم على الجميع.. الكل يجب أن يُقمع كما قُمعت، الكل يجب أن يرضخ كما رضخت، وإلا فما جدوى معاناتها هي:

«يعرف أنها تبحث عن معنى لخضوعها الطويل لأهلها، يقتلها التعلق بشيء ما، يجعل لحياتها قيمة.

إن لم تقاتل دفاعًا عن ميراث الأجداد، فلأي شيء وهبت حياتها ورضخت لهم؟ لا قيمة لرضوخها إلا برضوخ الآخرين لها».

النص زاخر بحكايات صادمة بواقعيتها، وكذلك بمفرداتها المباشرة أحيانًا، لكنها وُظفت بشكل جيد يخدم الرواية، ومناسب لمستوى الشخصيات الثقافي وجانبها النفسي، كما لم يُغفل الكاتب الجانب السياسي، الذي تم شرحه بطريقة موجزة لكن وافية، عن تلك المرحلة من تاريخ السودان، وربما نجد فيه بعض الإستقراء للواقع، عندما تحدث عن الانقلاب العسكري الذي حصل في الستينيات:

«العساكر هذه المرة سيحكمون إلى القيامة».

أما النهاية، فلا كلمة تصفها بحق إلا كلمة مفجعة، بمرارتها، ببؤسها، بيأسها، يدرك القارئ من خلالها أنه لا مكان للأمل في واقعنا، مهما ضحك لنا، وأننا، رغم مضي عهد الإماء والعبيد، عبيد لأشياء وحاجات كثيرة في حياتنا، نعم..نحن ما زلنا في عهد العبودية، ولا نهاية سعيدة تنتظرنا.. وربما سنتحول، في يوم ما، إلى واحدة من حكايات القهر والونس.

معلومات الكتاب

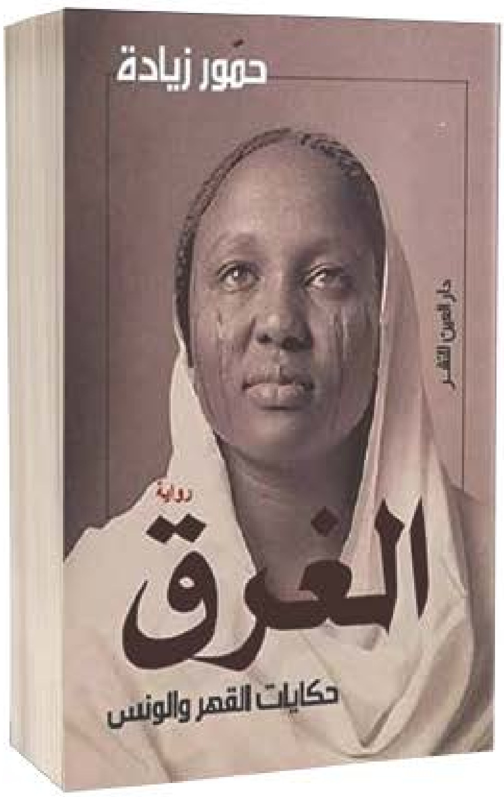
الكتاب: "الغرق حكايات القهر والونس"

المؤلف: حمور زيادة

الناشر: دار العين للنشر

عدد الصفحات: 266 صفحة

تاريخ النشر: 2018م



الكاتب:

ولد في الخرطوم في مدينة أم درمان، ونشأ بها.

اشتغل بالمجتمع المدني لفترة ثم اتجه للعمل العام والكتابة الصحفية، فكتب في عدة صحف منها الجريدة، وأجراس الحرية واليوم التالي، وتولى مسؤولية الملف الثقافي بصحيفة الأخبار السودانية.

من أعماله: سيرة أم درمانية، رواية الكونج، النوم عند قدمي الجبل، شوق الدرويش ونال عنها جائزة نجيب محفوظ لعام 2014.

أدب ما بعد الحداثة، رواية «طريق الحوت» نموذجًا

أماني الصيفي

مصر

يعد الروائي اليمني/مروان الغفوري من الكُتَّاب متعددي الاهتمامات، فهو(شاعر، وروائي، وطبيب قلب) مما أثْرَى أعماله الروائية بشكل خاص. فاستطاع أن يروي الواقع الثقافي والتاريخي على لسان شخصيات أعماله الروائية، بلغة مزجت بين (الشعر، والأدب، والمعلومات التاريخية، ونتائج الأبحاث العلمية المتعلقة بالبعد النفسي للأشخاص)، وبأسلوب أدبي يجمع بين (الحوار، والسرد) بطريقة مشوقة تجذب القارئ، وتُحفز عقله وعواطفه من بداية العمل، وحتى نهايته. وفي هذه الورقة سأتناول بقراءة أخر أعمال الغفوري الروائية «طريق الحوت» على ضوء فكر وأدب ما بعد الحداثة. وفيما يلي سأقوم أولًا بتقديم مختصر عن أدب ما بعد الحداثة.

أدب ما بعد الحداثة:

ظهر هذا الجنس الأدبي كرد على أفكار وفلسفة عصر التنوير، والتي تمثلت أساسًا في تأكيد سطوة العلم وسيادة الإنسان على الطبيعة؛ لينتشر أدب ما بعد الحداثة بصورة واسعة، خصوصًا بعد الحربيين العالميتين، التي استعانتا بشكل أساسي بالعلم، ودعمتهما مركزية العقل. خلفت تلك الحروب وراءها دمارًا هائلًا للبشر والمنشآت، وهو ما دعا فئة من الكتاب لاستخدام الأدب والفن؛ لمعارضة الاتجاهات السياسية والفكرية السائدة. فقد جاء هذا التيار الأدبي؛ ليعكس توابع تلك الحروب على الحالة النفسية والفكرية في المجتمع، ومراجعة كل ما قامت عليه الحضارة الغربية الحديثة.

رغم أنه لا يوجد حتى الآن تعريف موحد لمصطلح (ما بعد الحداثة)، إلا أنه، كما يوضح (أدموند سميث) في كتابه «ما بعد الحداثة والخيال المعاصر» (1991)، يتم عمومًا وصفه من خلال استخدامه بطريقتين هما:

أوّلًا: أن يستخدم كحالة ثقافية كلية، سواء كان ذلك الوصف يحمل شحنات إيجابية أو سلبية.

أما الطريقة الأخرى: فهو استخدام مصطلح «ما بعد الحداثة»؛ ليعبر عن خصائص في النص، والتي يمكن استخلاصها من تحليل لأعمال (أدبية، وسينمائية، ومسرحية) كأعمال جون بارث، سلمان رشدي، جون فاولز، السداير جراي، ألآن روب جرييت، والفرنسي امبرتو ايكو وجاريسية ماركيز). ومن أهم السمات المميزة للنص الأدبي ما بعد الحداثي:

الوعي بالذات، التناص، تفكيك المركز، وترصيع النص بمقاطع من نصوص وأجناس أدبية مختلفة أو ما يطلق عليه "الباستيج أوالكولاج"، التعددية، التشظي في الزمان والمكان والذوات، والتناقض، وعري الجسد وتشيئ الأشخاص.

وتصف فئة كبيرة من النقاد في الغرب كل الأعمال الأدبية المعاصرة والصادرة في الغرب بأنها أعمال أدبية ما بعد حداثية حيث أنها تروي ذلك الواقع الاجتماعي والفكري الذي تميزه السمات سابقة الذكر مستخدمة

أسلوب أدبي خالف أسلوب الكتابة الكلاسيكية كما مارسها بلزاك وزولا مثلًا. إلا أن تلك السمات وهذا الأسلوب الأدبي لا يزال قليل الحضور في الرواية العربية. فهناك عدد قليل من الروايات التي يصنفها النقاد تحت مصطلح «أدب ما بعد الحداثة»، مثل: روايات تستحضر شخصيات من الماضي؛ لتعالج أحداث ووقائع معاصرة، مستخدمة تشظي الزمان والمكان، مثل «الزيني بركات» الكاتب/جمال الغيطاني، وروايتي «أم الزين بن شيخة المسكيني» «جرحى السماء» «ولن تجد وحيدًا هذا اليوم». كذلك لرواية «فرانكشتاين في بغداد» للكاتب العراقي/ أحمد سعداوي، والتي استخدم فيها الكاتب «التناص، أو التناص المتجاوز»، وهو استحضار نص سابق ومحاكاته لإنتاج نص جديد، ورواية/صنع الله إبراهيم «الجنة»، والتي يمزج فيها بين الواقع والخيال؛ ليصور هيمنة الواقع الاستهلاكي الذي يحيا به الإنسان المعاصر.

وفيما يلي سأقوم بقراءة رواية «طريق الحوت» على ضوء الفكر والأسلوب الأدبي ما بعد الحداثي.

إعادة بث السحر في العالم:

تقع أحداث رواية «طريق الحوت» في 309 صفحة وفيها تصور الإنسان المعاصر الذي أرهقته قيم العقلانية والحياة التكنولوجية التي دعته لكبت كل ما ينتمي لعالم الأسطورة والخرافة من ناحية، وحققت له أكبر قدر من اللذة، الكامن في الحصول على المزيد من الأشياء والسلع من ناحية أخرى بمجرد الضغط على زر للحاسوب، فنجد أمامنا شخصية الشرطية «سيلفيا» والتي تصورها الرواية وهي تغرس أقدامها في الطريق الطيني المؤدي لكنيسة «نيكولاس»، رغبةً منها في تتبع خيوط حكاية، تبدو كـحقل من الفانتازيا» (ص: 98). كانت «سيلفيا» مدفوعة لهذا الطريق، بحياة قد أصابها الملل واللامعنى، يقول الراوي: «لا تعرف سيلفيا الآن، وهي تتجول في المقبرة ماذا تريد أن تعرف؟ لقد سمعت كثيرًا، وتعرفت إلى مجموعة تبدو أقرب إلى قائمة شخصيات روائية ثرية بالألغاز، إنها تعيش حياة مستقرة بعض الشيء، وقادرة على الذهاب إلى أي متجر، وشراء الأشياء التي تريدها، لكن الملل يضربها من جهاتها الثمان الملل واللا معنى» (ص: 124). كما أنه في عالم سيلفيا كل شيء يمكن الحصول عليه، بمجرد الضغط على زر الحاسوب، حتى وإن كان المطلوب علاقة حميمة.

هنا وعلى الرغم من أن تلك التكنولوجيا التي أنجزتها الحداثة الغربية، قد ترى كسحر في حد ذاتها، إلا أنها أيضًا قضت على سحر آخر، وهو: «الانتظار والندرة»، تقول سيلفيا: «إن أكثر ما يخفيها هي تعلم جيدًا، هو: أنها قادرة على أن تحصل على كل شيء تريده، لم تعد لديها من طموحات كبيرة، وتفتقر كليًّا إلى الحرمان، يمكننا استنتاج ذلك ببساطة، إذا اكتشفت الحرمان، فكرت مرارًا، ستعثر على السعادة» (ص: 125).

العلاقات السطحية:

تعد الحياة المدنية، والتأكيد على التحرر من كل قيد للعلاقات (القبلية أو العشائرية) الذي تميزت بها الحياة (الريفية والبدوية) من أهم ما سعت الحداثة إلى إنجازه؛ لتحقق استقلالية الفرد وتحرره، ولكننا هنا مراجعة لهذا المنجز، على أثر ما تركته الحياة المدنية على نفسية الإنسان المعاصر، نتيجة لتفكك العلاقات الإنسانية، وسطحيتها، فهنا نجد «سيلفيا» التي تفتقد الحياة البسيطة وقوة العلاقات الأسرية في القرية، فلا تجد أمامها سوى عالم الروايات، لتجد فيه بعض الدفء المتخيل، يقول الراوي:

«داخل الروايات تعثر «سيلفيا» على الحياة الاجتماعية المفقودة: (العمة، والخالة، وابنة الأخت، والجد، ودجاج القرية) لقد أصبح العالم كله بالنسبة للموظفة التي اسمها «سيلفيا» مجرد فيري نيل قصة متخيلة تشتريها».

أما «فون هافون» والذي اعتاد أن يكون محاطًا بنساء من طبقات ومِهَن مختلفة؛ لتقديم المتعة الجنسية لهن، ولكنه يعجز أن يجد واحدة يبنهن لديها الرغبة أو الوقت لتسأله عن (تاريخه، وآماله، وآلامه).

تواريخ مهمشة وروايات مضادة:

تطرقت الرواية بطريقة فنية وبأسلوب مبدع أيضًا، لنقاش محتدم حول روايات التاريخ، وما تم تزييفه من قِبَل مَنْ كان لهم سلطة الكتابة، وامتلاك المؤسسات الثقافية الموجهة للخطاب في المجتمع، فعلى خلاف الرواية الأصلية التي تركها «كارستين نيبور» العائد الوحيد من الرحلة الاستكشافية، تذكر الرواية قصة سائس الخيول «بيرغين» في كتابة عن الأشخاص المهمشين، الذين يساهمون في كل عمل يتم إنجازه في أي حضارة، ولكن طالما تم تهميشهم، بل وتنكرانهم من قِبَل مَنْ يملك سلطة التأريخ.

كما أن رواية الشخصية المتقمصة للرسام «باورنفايند» التي تحاول التشكيك في صحة ما دَوَّنَهُ «كارستين نيبور» حول مرض وموت كل أعضاء الرحلة، تُعدُّ أيضًا بمثابة محاولة لهدم الأسطورة التي نُسجت حول شخصية «كارستين نيبور» وبالمثل كل الشخصيات التي تم الاحتفاء بها و" تقديسها" عبر التاريخ.

نسبية الحقائق:

على خلاف ما تقوم عليه الرواية الحداثية من تقديم ثنائيات متقابلة: (العلم مقابل الجهل، التنوير مقابل

معلومات الكتاب

الكتاب: رواية "طريق الحوت"

المؤلف: مروان الغفوري

الناشر: دار أزمنة للنشر والتوزيع

عدد الصفحات: 309 صفحة

تاريخ النشر: 2018



الخرافة، الحقيقة مقابل الزيف، الخير مقابل الشر) يقيم الغفوري هنا رؤية فكرية ومعمارًا فنيًّا مخالفًا تمامًا، فلا تنوير خالٍ من الخرافة، ولا حقيقة مطلقة، بل إن لِكُلٍّ حقيقتُه الثقافية التي لا تنفيها ولا تمحوها بالضرورة حقيقةُ الآخر، فالرواية تقدم ما تعتقده الكاهنة «أورسولا» على هيئة حقيقة مسيحية، وكذلك تستحضر الحقيقة من وجهه نظر إسلامية في الرواية التي تقدمها شخصية «حورية كامل» وروايات أخرى لكل شخصية من شخصيات الرواية دون صدام، بل إن ما يسود شيء أقرب إلى التسامح بوجود حقيقة أخرى، وليس بالضرورة الاعتراف بها كحقيقة، لذلك يبدو أن استحضار الاقتباسات من الكتب المقدسة هنا بمثابة جزء من تاريخ الأشخاص، دون التركيز على أيدلوجية أو دوغمائية.

السخرية في مواجهة الميتافيزيقا:

يبدو أن التساؤل عن وجود قوى خارج حدود الإنسان والحياة بعد الموت ظلت تطارد الرواية ما بعد الحداثية، كما كانت في الكتابات الكلاسيكية. إلا أن النص ما بعد حداثي لم يَسْعَ لتقديم حل قاطع لتلك المسائل الهامة، التي سعى العقل الحداثي لإيجاد إجابة علمية عقلانية لها. بل إنه يتعامل مع تلك التساؤلات بطريقة ساخرة ويحس يغلب عليه الكوميديا السوداء. فهنا مثلًا شابٌ روسيٌّ يكتب على سياج محيط بدير الكنيسة بعد هبوب العاصفة من اتجاه هولندا «الرب موجود ويعيش في هولندا» فتحاول الراهبة «أورسولا» محو تلك الكلمات دون الرد عليها، وعندما تعجز عن محوها تنزع عنها غطاء رأسها، وتغطي به كلمة «هولندا». لكن حجابها ما يلبث أن يطير، ليَعْلَقَ بشجرة بلوط في مقبرة، قبل أن ينتهي كرباط لركبة امرأة في إحدى الغرف المحيطة بالكنيسة.

في مكان آخر يعلق أحد أشخاص الرواية على مسألة «ما بعد الحياة الدنيا» فيكتب قاصدًا «كارستين نيبور»:

«سبق أن كتب على ظهر التمثال من قبل: «أخبرني كيف وجدت الفردوس؟» وبعد أن طاف بالمدينة وعاد، وجد أن أحدهم قد مسح سؤاله. أدركه الغضب فأخرج طبشورته وكتب: «أخبرني كيف وجدت الجحيم؟»».

مأساة الإنسان ما بعد الحداثي هنا (كما يصورها الغفوري): هي مأساة «أورفيوس» كما صورها «إيهاب حسن» كرمز الفنان الذي يستسلم لمصيره المأساوي كـ(مبدع ممزق الأوصال)، فلا يجد أمامه سوى العزف على قيثارة بلا أوتار بعد انهيار كل الحقائق، وفشله في مواجهة قوى الطبيعة. فهنا «كارستين نيبور» مع رفاقه، ينتظر العاصفة حاملًا جيتاره؛ ليعزف في مواجهة العاصفة مقطوعات، لا تُعزف أصلًا على الجيتار، بل على البيانو!

هـذا الحس الساخر دون السعي لإيجاد حلول، أو مواجهة تلك الإشكاليات بجدية، هو ما جعل المفكر الألماني «يورجن هبرماس» يصف هذا التيار بأنه «نزعة محافظة».

البناء الأدبي ما بعد حداثي في رواية «طريق الحوت»:

تتسم هـذه الرواية بالتمرد علي قواعد الرواية الكلاسيكية، وهـي: (المكان، والزمان، والحدث) وخصوصًا فيما يخص التتابع الخطي للزمن، فالأحداث التي تبدأ في عام (2014) سرعان ما تعود بنا لشخصيات، تسكنها أرواح فريق عاش في القرن الثامن عشر، ثم تنتهي الأحداث بتواجد الزمنين في آنٍ واحد.

أما فيما يخص الشخصيات: فلا نستطيع تقسيم الأشخاص لشخصيات ثانوية، وأخرى رئيسية كما في الرؤية التقليدية، بل يمكن القول بأن الشخصيات نالت أقساطًا متساويةً للحضور في الرواية. رغم أننا يمكن أن نضيف كُلًا من الكلب «جنرال» والكلبة «قديسة» لتصنيف الشخصيات الثانوية.

وجميع الشخصيات هنا تتطور وتمتد بتطور الرواية، وخصوصًا شخصية الشرطية التي تسلحت بروح المغامرة، لذلك جاءت أحداث الرواية مشحونة بعنصر المفاجأة، أو لِنَقُل الصدفة والعفوية، التي أراد لها الكاتب أن يكون لها السلطة في الرواية، فبالرغم من كل الترتيبات والإعدادات لأكثر من عامين، إلا أن كل تلك الترتيبات ستتحكم فيها مصادفة هبوب عاصفة، ورؤية الراهبة لـ«قبس عمانؤيل»، ليعود بنا الكاتب لروح فلسفة ما بعد الحداثة، والتي تُغَلِّبُ الصدفة والعفوية على التصميم والترتيب.

السرد والأسلوب الأدبي:

حضر السرد هنا بصورة رائعة، تجلت في شكل القصة الشارحة:

Metafiction فالرواية تشرح لنا رواية أخرى حدثت قبل أكثر من قرنين من الزمان، تلك القصة ما تلبث أن تأخذ شكل قصص صغرى للأشخاص المعاصرين، مكونة سردًا محكم البناء، فإذا كان النص الأدبي يشتمل في بنائه على ثلاث ذوات هي: (الذات الممثلة لشخصيات الرواية، والذات المؤلفة للرواية، والذات المتلقية للرواية) فإنه يمكن القول بأن الشخصيات الممثلة للرواية قد لعبت تلك الأدوار الثلاثة، فهي ممثلة لأشخاص الرواية الأصلية لفريق الرحلة الاستكشافية «إذ تقمصت تلك الشخصيات الحية شخصيات الفريق العلمي» ومتلقية للنص، فهؤلاء الأشخاص معهم النص، ويقومون بقراءته كمتلق. وكذلك فتلك المجموعة مؤلفة للنص، من خلال إضافة التعديلات على النص الأصلي، بما يتناسب مع قراءة النص وتمثيله، في ضوء الحياة المعاصرة ومستجداتها.

كما أنه في السرد لم يمتلك شخص واحد بعينه سلطة السرد، فإلى جانب قيام الراوي بضمير الغائب بدور الحَكَّاء، فقد قام كل من الأشخاص التسعة بل والكلبين (جنرال، وقديسة) بدور الحَكَّاء أيضًا في معظم أجزاء الرواية؛ ليروي لنا كل منهم روايته «تاريخه»، فاستحضر كل منهم تجربته الشخصية ومشاعره من قبس روحه وذاكرته الخاصة، سواء كان ذلك على شكل حوار مع الآخرين، أو جاء كـ«مونولوج» يستحضر فيه الشخص ما يجول بنفسيته من مخاوف، وما يحمله ضميره من تأنيب على أخطاء ارتكبها في الماضي. وهنا اتسقت تلك البنية الروائية تمامًا مع فكر ما بعد الحداثة، الذي يتوغل في النفسية، ولا يترك مجالًا لِتَحَدُّثِ أَيِّ فرد بلسان فرد آخر، فلكلٍّ تاريخُه الخاص، وهمومه، ومشاعره الناتجة عن وقائع تجاربه الخاصة به.

التناص:

برع الكاتب في استخدام الرموز في الرواية فمثلًا: «الظلام الدامس، وغضب الرب في الجنوب» قد يكون كناية عن الجهل بهذه البلاد، والخطر الذي يهدد الحضارة الغربية قادمًا من (الجنوب)، ومدججًا بتفسيرات دينية.

وعبارة «الظلام الدامس» تستدعي إلى الأذهان الرواية القصيرة «قلب الظلام» والتي كتبها الكاتب البولندي الإنجليزي «جوزيف كونراد» في عام (1902)، والتي تروي أحداث رحلة بحرية إلى الكونغو، في قلب إفريقيا في أوج عهد الإمبراطورية الإنجليزية، وفترة الاستكشافات العلمية والرحلات للشرق.

تطابقت شخصية «مارلو» (بطل رواية قلب الظلام) مع " كارستين نيبور" من حيث الاهتمام، فالثاني عالم الخرائط، وكذلك كان «مارلو» مولعًا بالخرائط. كما أن أحداث كلتا الروايتين «قلب الظلام» و«طريق الحوت» ترويان رحلة بحرية تقوم من أوروبا حيث «النور» إلى العالم الشرقي «المظلم»، ويجد أبطال كلتا الروايتين أنفسهم في مواجهة مع الطبيعة وسطوتها، فيموت عدد من الأبطال بسبب إصابتهم بالأمراض كـ«الملاريا»، كذلك يحاول «مارلو» كشف الأغراض الاستعمارية والإمبريالية، وجشع المستعمر، والتشكيك في أخلاقية أبطال الرواية حتى يطال التشكيك شخصية الراوي «مارلو» نفسه، والذي يصف نفسه بأنه كان «محبًا لتلفيق القصص». وكذلك تنتهي كل من أحداث الرحلتين إلى الشرق، دون تعارف أي منهما على الآخر وثقافته – وخصوصًا لاختلاف اللغة.

وأخيرًا يمكن أن نقول أن الغفوري قد نجح في استخدام الأسلوب الأدبي ما بعد الحداثي لمساءلة الحداثة الغربية والغوص في نفسية الإنسان المعاصر، من خلال استخدامه لتقنيات وأدوات أدبية مناسبة تمامًا، وبأسلوب فني ينسجم تمامًا مع الجو الشبحي، الذي يقوم عليه البناء السردي، وقد أثقل تلك المهارةَ والقدرةَ الإبداعية ثقافتُه الغريزية وتجربتُه الحياتية.

مروان الغفوري (1979) شاعر وكاتب وروائي يمني. صدرت له عدة أعمال من بينها: «نبوءة يثرب» (2006) وهو ديوان شعري، وعدد من الروايات منها: «الخزرجي» (2013)، و«جدائل صعدة» (2014)، و«تغريبة منصور الأعرج» (2015)، و«كود بلو» (2008) التي صدرت في كتابة ثانية بعنوان «هروب الفتى عاري الصدر» (2016).

عزاء الفيزياء

لماذا عجائب الكون قادرة على إسعادكم؟

صادف ذات مرة حدوث سلسلة رهيبة من المصائب مع صديقتي الفيزيائية. إذ تمّ السطو على شقتها، وتُهشت قطتها، وفارق جدها الحياة وكل ذلك خلال أسبوع واحد. وبسبب افتقادها للحب والحنان والاهتمام، ذهبَت للقاء أستاذها الذي أشار عليها بثلاث مفردات كنصيحة "مارسي علم الفيزياء".

أعتقد أن الفيزياء هي من بين الأمور المستبعَدة التي سيفكر بها من هم بحاجة إلى مواساة. يرغب تيم رادفورد، المحرر العلمي السابق لصحيفة الغارديان، في جعل ما سمّاه "رسالة حب للفيزياء" قضيته، في إقناعهم بذلك الفرع من العلوم، والذي يعتبره كثيرون بلا روح، وأن الأشياء الحميمة فقط يمكن أن تمنحهم الكثير من البلسم الروحي.

أتذكر في إحدى المرات سماع رادفورد الصحفي المثير للإعجاب، المحبوب، البارع والماهر في إثارة اهتمام الناس بالرياضيات الأكثر جفافًا وهو يؤكد من على المنصة أن أغلب العامة مهتمون بالعلوم "النافعة بشكل استثنائي أو العديمة الجدوى كليًا".

وفي كتابه يركّز على الاحتمال الثاني، وعلى محاولة إجراء مسح تقديري للوحة التي يُجري عليها الفيزيائيون أعمالهم الخلّاقة، أي الكون المرئي بأكمله، منذ بداية الزمن حتى نهايته "على افتراض أن ثمة نهاية".

فالفيزياء كغيرها من العلوم منطلقة فقط بسبب وصف أينشتاين لها "بالمعجزة، أو اللغز الأبدي للنظام" الذي يفسّر كل شيء. يلاحظ الخبراء ويقيسون فيما يجرّب الباحثون أن يكتشفوا القوانين الرياضية التي تضبط هذا النظام.

كثيرًا ما يذكرنا رادفورد أن القوانين التي يكتشفونها هي غالبًا مؤقتة، وفي وقت لاحق يوضع قانون ومن ثم يشّرع الفيزيائيون بمحاولة تطويره أو تعميمه.

وقد كانت هذه الطريقة مدهشة بشكل منقطع النظير في خلق حالة من الفهم للكون وفي كل المقاييس. رغم أن الحل الوسط قد حقّق إشكالية أكبر.

حتى القوانين الأساسية للفيزياء لا يمكن أن تفسر شكل القرنبيط على سبيل المثال. يبتعد رادفورد إلى حدّ كبير عن هذا الافتراض، وبدلاً من ذلك يسخو بتقديره وحماسته على المشاريع الكبرى لبعض الفيزيائيين.

هو يبدأ ببرنامج فوياجر الذي يستخدم اثنين من المسابر الروبوتية ليقترب بجسارة من المشتري وأورانوس وزحل مرسلاً صورًا مذهلة، وكميات هائلة من البيانات القيّمة.

يخبرنا رادفورد أنه عندما تملّكه كآبة غير عادية، يتمنى لو ينجو من بؤس الكثير من سلوك الآخرين فينأى بتفكيره إلى برنامج فوياجر.

وعلى ما يبدو كان مذهولاً بشكل خاص بالإنجازات الهندسية الفذّة التي تسهل عملية التحكم بالبرنامج من أجل إجراء تعديلات جيدة عن بعد على أجهزة المركبة.

أجزاء من الكتاب تناقش عنوانًا مختلفًا "عزاء الهندسة"، من المحتمل أن هذا المصطلح ليس بذلك القدر من الجاذبية في هذا البلد، وأسفاه.

فالعملاق سيرن، مصادم الهاردونات الكبير هو أيضًا إحدى عجائب التقنية في العالم كما يوضّح رادفورد.

فالفيزيائيون الآن قادرون على تحطيم الجسيمات دون الذريّة في هكذا طاقات عالية. ذلك لأنهم سيستنسخون الظروف في الكون منذ بدء الزمن بسرعة تريليون في الثانية.

وليس أقل من ذلك هو أنه من بين تريليونات الجسيمات المعروفة المتولّدة عن الاصطدام في مصادم الهاردونات الكبير إذ اكتشف الخبراء جسيم هيغز الذي تمّ التنبؤ به منذ خمسين عامًا، وقد كان هذا انتصارًا للفكر التقنيّ الحر.

تبلورت فكرة الجسيم في عقل بيتر هيغز وعدد قليل من الرواد قبل أن ترى النور في سيرن: المركز الأوروبي للأبحاث النووية.

يتساءل رادفورد، لماذا تنفق المجتمعات الثرية مبالغ هائلة على مشاريع كهذه؟ فيزون هيغز والصور من مسبار فوياجر لم يقدما شيئًا نافعًا، ولم يجعلا أيًّا منّا أكثر ثراءً، على الرغم من أنه لا يملك الوقت من أجل هكذا فلسفة، كون عقله ووجدانه مع المفكر الروماني بوثيوس، مؤلف كتاب "عزاء الفلسفة" الذي استقى منه رادفورد العديد من الإشارات، سيّما أنه يقف جنبًا إلى جنب مع فلسفة بوثيوس: التي ترى أنه بمقدور الفلسفة أن تواسي حتى ولو كانت محدودة فقط بالتفكير حول التفكير، هذا بالإضافة إلى خفّة روح رادفورد، فهو مفكر لا اعتذاري.

يفاخر رادفورد في سرد القصة الاستثنائية عن الملاحظة الأولى والمباشرة لموجات الجاذبية في عام 2015، تقريبًا بعد مرور قرن على تنبؤ أينشتاين بها، حيث اكتشف فريق ضخم من علماء الفلك الأمواج عبر إشارة استغرقت 20 ملي ثانية، وتسبّبت باضطراب أقل من المليون في عرض الذرة نتيجة اندماج اثنان من الثقوب السوداء بعنف في الفضاء الخارجي منذ أكثر من بليون سنة. وكما يؤكد رادفورد أن هذا الاكتشاف قد وسَم بداية فرع جديد من العلم، حيث يرصد علماء الفلك الظواهر البعيدة عبر موجة الجاذبية المنبعثة بينما يجرب الباحثون أن يطوروا نظرية أينشتاين عن الجاذبية لدمج نظرية الكم، وحينما يتم ذلك سيكون في انتظارهم المزيد من التحديات، تلك هي طبيعة اللعبة.

معلومات الكتاب

الكتاب: "عزاء الفيزياء.. لماذا عجائب الكون قادرة على إسعادكم"

المؤلف: تيم رادفورد

الناشر: Sceptre

عدد الصفحات: 192 صفحة

تاريخ النشر: 23 أغسطس 2018

اللغة: الإنجليزية

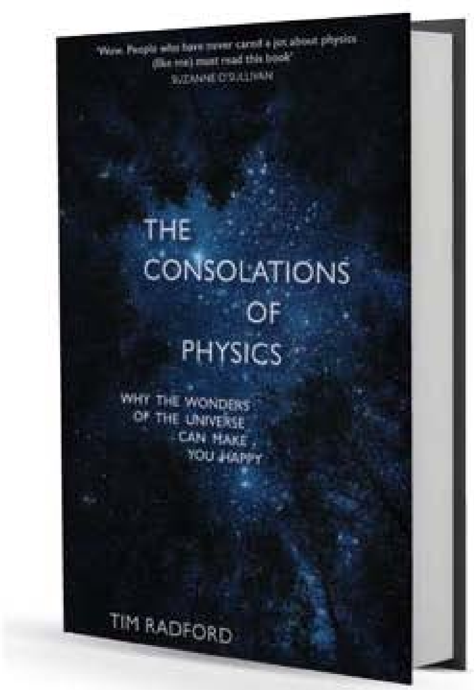
الرقم المعياري الدولي للكتاب:

ISBN-13: 9781473658165

قراءة: غراهام فارميلو في كتاب

ترجمة: لينا شدود

سوريا



بالنسبة لرادفورد المتعة الأساسية للفيزياء هي أنها تؤكد حقيقة الوجود البشري بقوة، حتى ولو متنا مستقبلاً نحن والكائنات الحية الأخرى، فكل كمّ في هذا الكون سوف يستمر لا إراديًا، صانعًا أبديته بحركة منتظمة للقوانين الأساسية، والتي على الأرجح لن تكتشفها أبدًا. فإذا لم تكن عالمًا، تلك الفكرة لن تكون مواسية بشكل كبير لك، ولكنني سعيد وحسب في مواظبتي على الاهتمام بعلم الفيزياء وممارسته.



ستيفين كينج و"المِيل الأخضر"

رقية نبيل عبيد

الرياض

الكل تقريبًا يعرف من هو، فحتى هؤلاء الذي لا يقرؤون كتبه شاهدوا أفلامه، أو الأفلام المبنية على قصصه.

ستيفين كينج كاتب الرعب الأكبر في جميع العصور، ليس من أحد لم يسمع عن "الشيء"، المخلوق الذي لا تسمية له الذي أبدعته مخيلته، والذي يظهر أفظع بكثير في روايته المكونة من ألف وخمسمائة صفحة، ويمزج فيها كينج بين الرعب الذي يهوى وبين ذكريات صباه الحلوة العذبة في ولاية ماين، أحلام ومخاوف وأسر وحيوات سبعة صبية يمرحون في الغابة ويكافحون لمجاهدة ظروفهم فضلًا عن مخلوق شرير يتغذى على رعب الأطفال، وكذلك كاري فتاته المملوءة بالعقد ذات قوى التحريك الغامضة روايته الأولى وبوابته نحو عالم النجاح والشهرة، وكريستين السيارة التي لها حياة خاصة بها وتستحوذ على روح سائقها ليلبي رغباتها طوال عمره ، وروايته ميزوري أو البؤس التي تأخذنا لدهاليز بيت ممرضة مجنونة يستيقظ في غرفه كاتب شهير كسر حوضه وقدماه جراء حادث طريق وعوضًا أن يستيقظ ليجد نفسه في مستشفى لائق إذا به يجد نفسه في بقعة مجهولة من العالم واقعًا في براثن خيالها المريض وترغمه الممرضة على إعادة إحياء بطلة رواية شهيرة قديمة له كان قد نسيها منذ زمن ولدهشته يفعل ويكتب بجودة وكثافة لم يختبرها لسنوات تحت تعذيب معجبته المخبولة، ويبدو أن تلك إحدى هواجس ستيفين المخيفة وقرر تحويلها إلى كتاب على سبيل إخراجها من رأسه وكسب الأموال معًا، في الحقيقة فإن كل مؤلفات ستيفين هي أشياء تثير رعبه أو اشمئزازه أو قلقه أو تمثل مخاوفه العظمى فيكتب عنها ليخيفنا معه كما يعترف في آخر كتابه "بعيد الغروب".

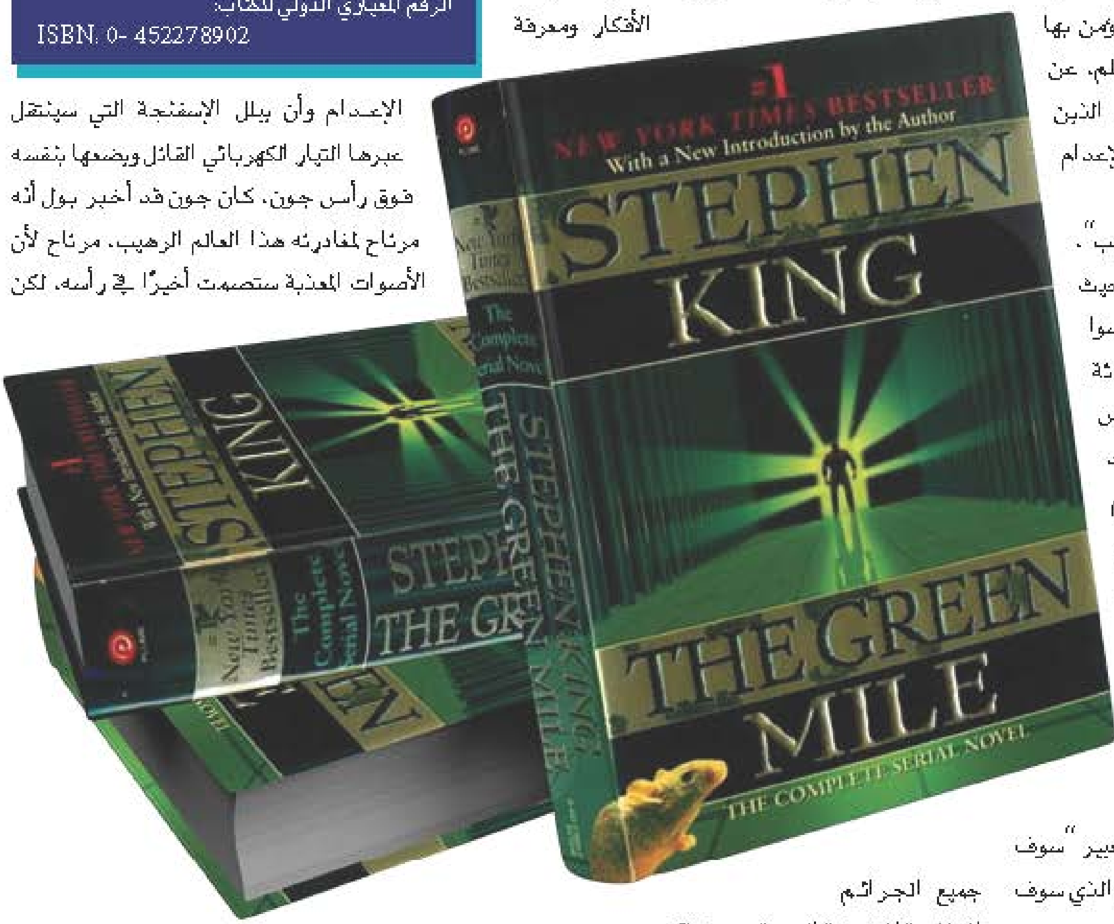
الكل يعرف هذه الزاوية من الكاتب الشهير، أي الزاوية التي تعج بالوحوش والأشباح والأشياء الشريرة التي تخرج ليلًا أو تتسلل من تحت الفراش أو تقبع متربصة في الأزقة المظلمة الباردة، الأشياء التي يبرع في إعطائها أسماء وكيانات ويخلق لها قصتها، لكني أتساءل كم شخص يعرف ستيفين كينج ويدرك الجانب الدرامي الحياتي الرومانسي في أعماله الأقل شهرة، أعمال مثل "سجين شاوشنك" أو الرواية العظيمة عميقة التأثير له "المِيل الأخضر".

"المِيل الأخضر" صدرت للمرة الأولى كرواية تسلسلية في ستة مجلدات عام 1966 قبل أن تصبح رواية واحدة.

حُولتْ لفيلم فيما بعد بالطبع وقد نجح الفيلم نجاحًا ساحقًا وحاز على أكثر من جائزة أوسكار. لكن ما في الرواية من عمق وسحر ووجود للشخصيات حتى تكاد تكون حقيقية تمامًا لا أظن أي فيلم بقادرٍ على تجسيد هذا. رواية الميل الأخضر تعكس مقدرة كينج الفائقة على التأليف والكتابة، حينما يترك الكاتب حقله الذي يبرع فيه ويجرب خوض غمار مجالات أخرى حينها تظهر عبقريته بالفعل وكينج أثبت هذا في كل صفحة من صفحات الميل الأخضر. الرواية هي مزيج من مذكرات رجل عجوز يحتضر ونتفة من القدرات الخارقة والمعجزات التي يحبها الكاتب ويؤمن بها كثيرًا. قصة عن وفاء الأزواج، عن الظلم، عن الشجاعة، عن الإخلاص وعن السجناء الذين يمكثون في زنازينهم ينتظرون تنفيذ حكم الإعدام فيهم.

تحكي القصة عن الضابط "بول إيدكومب". هو ضابط لكنه عمله غير اعتيادي حيث أن المساجين المسؤول عن حراستهم ليسوا كغيرهم، فهم قلة، عددهم لا يتجاوز ثلاثة أو أربعة وهم غاية في الخطورة لأنهم ليس لديهم ما يخسرونه، فعلى بعد ميل واحد فقط من زنزاناتهم يقبع كرسي الإعدام في انتظارهم ومهمة بول ورفاقه إبقاءهم هادئين حتى يحين موعدهم. القلة منهم يفرج عنهم قبلها، القلة القليلة جدًا جدًا. لكن أكثرهم يمضي في تؤدة نحو مقعده الأخير. وبين هذا المقعد الكهربائي المثير للقشعريرة وبين زنازين المساجين مسافة ميل واحد مغطى بسجاد أخضر قديم ولذا اعتاد بول ورفاقه أن يستخدموا تعبير "سوف يمشي الميل الأخضر" في إشارة إلى السجين الذي سوف يُعدم.

تحكي الحكاية عن "جون كوفي" السجين الأسود الضخم ذو القلب الطفولي البريء والمسهد المؤرق بأوجاع العالم كله. يتم الزج بجون إلى السجن لارتكابه جرمًا فظيعًا حيث قتل واعتدى على طفلتين صغيرتين. وجدوهما ميتتان بين ذراعيه الضخمتين وهو يبكي وينوح ويغمغم بأشياء عن عدم استطاعته مساعدتهما وعن فوات الأوان. وهو ما بدا كشهادة اعتراف لمعتقليه. هذا هو كل ما عرفه بول عن سبب إعدامه. كان جون سجينًا هادئًا ومتعقلًا مما أراح سجّانيه فقد كان رجلًا ضخمًا وسيصعب السيطرة عليه إذما أصبح هائجًا. وفي ذات صباح في السجن عرف الضباط أي سر رهيب كان جون يملكه ويخفيه. حيث عاني بول من مرض قض مضجعه وجعله يتألم بحق. وفي ذلك الصباح نظر له جون بعينيه الصافيتين وطلب منه كلمة على انفراد ودون أن يدري كيف فعل ذلك فتح بول الزنزانة وصار مع السجين في مكان مغلق وفجأة وضع جون يده عليه وشعر بول بشيء رهيب وفظيع يسحب منه بينما تلبد وجه السجين الأسود وبات معكرًا مهمومًا وبعد أن رفع يده كان الوجع قد زال عن بول تمامًا وقبل أن تتبدد دهشته نفث جون شيئًا كحشرات سوداء صغيرة من فمه وتلاشت في هواء الزنزانة الرطب. لقد كان جون كوفي معجزة حية حيث امتلك معجزة شفاء وملكة قراءة الأفكار ومعرفة



جميع الجرائم المظلمة المخيفة التي تحدث في أنحاء العالم. كان يسمع أصوات المعذبين من الدنيا كافة يصغي لنداءاتهم ودموعهم وصرخاتهم في جوف الليل. بعد معرفته تلك جال بول في شرق المحافظة وغربها وجمع الأدلة التي تثبت براءته فقد كان في موقع الجريمة بعد رحيل الجاني، سمع صرخات الفتاتين المعذبة وحين حاول مساعدتهما كان الأوان قد فات، كانتا قد ماتتا. لكن حتى مع توفر الأدلة لم يصغ إليه أحد فقد كانت الجماهير الغاضبة تريد القاتل المجرم وقد حصلت لهم الحكومة على واحد ولن يسعى أحد لتبرئة رجل أسود شريد من تهمة كتلك خاصة أنه لم يحاول الإنكار!

هكذا، اضطر بول أن يقيد جون بيديه إلى كرسي الإعدام وأن يبلل الإسفنجة التي سينتقل عبرها التيار الكهربائي القاتل ويضعها بنفسه فوق رأس جون. كان جون قد أخبر بول أنه مرتاح لمغادرته هذا العالم الرهيب. مرتاح لأن الأصوات المعذبة ستصمت أخيرًا في رأسه. لكن لحظة الإعدام لم يجد بول السلام على وجه المظلوم الأسود بل وجد فقط الخوف والرعب من المجهول القادم!

في النهاية نعرف أن بول صار عجوزًا للغاية ويكتب مذكراته من دارٍ للمسنين. نعرف أن كل رفاقه قد توفوا، وكذلك فعلت زوجته الحبيبة. ويرقد أخيرًا على فراشه بانتظار الموت أن يزوره كما قد زار كل من عرفهم. ويكتب حينها "لكلٍّ منّا ميل أخضر لابد أن يمشيه حتى يصل لحيث يلاقي حتفه. لكن رباه... أحيانًا يكون الميل الأخضر طويلًا جدًا".

معلومات الكتاب

الكتاب: رواية "الميل الأخضر The Green Mile"

المؤلف: ستيفين كينج

الناشر: Plume / Penguin

عدد الصفحات: 432 صفحة

تاريخ النشر: 1997

اللغة: الإنجليزية

الرقم المعياري الدولي للكتاب:
ISBN: 0- 452278902

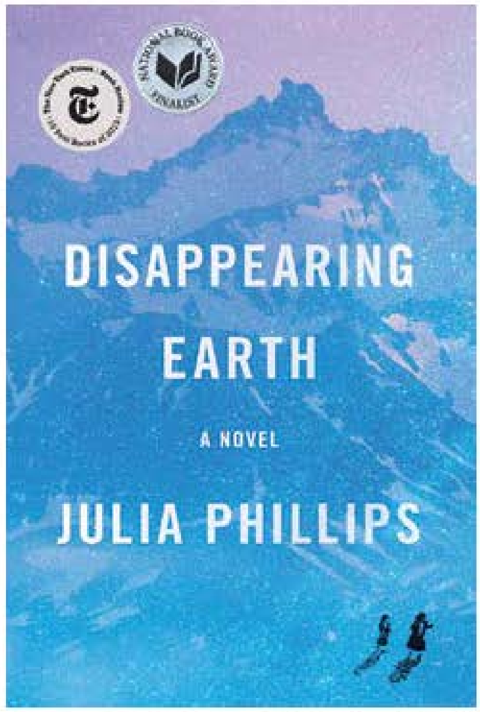
كتب روائية وغير روائية وغير خيالية

دأبت مجلة فكر الثقافية في كل عدد على اختيار عدد من الكتب ذات المتعة والفائدة ووقع اختيار محرري المجلة على مجموعة من الكتب الروائية وغير الروائية وغير الخيالية.

1

- الكتاب: «الأرض المختفية»
- تأليف: جوليا فيليبس

خلال الفصل الأول من الرواية التي تعدّ العمل الروائي الأول للكاتبة، ويعكس قدرًا واضحًا من الثقة، تختفي فتاتان صغيرتان فجأة، لتسود حالة من الصدمة أرجاء مدينة تقع على أطراف شبه جزيرة كامشاتكا النائية. وتلي هذا الحادث مجموعة من القصص القصيرة المتداخلة حول شخصيات نسائية متنوعة تأثرت حياتهم جراء ذلك الاختفاء. وتدفع كل قصة من هذه القصص القصيرة التي تتميز بثرائها السردي زمن الرواية بأكملها قدمًا لشهر آخر، وتكشف كيف تحطمت حياة نساء كامشاتكا على الأصعدة الشخصية والثقافية والعاطفية بسبب هذه الجريمة.



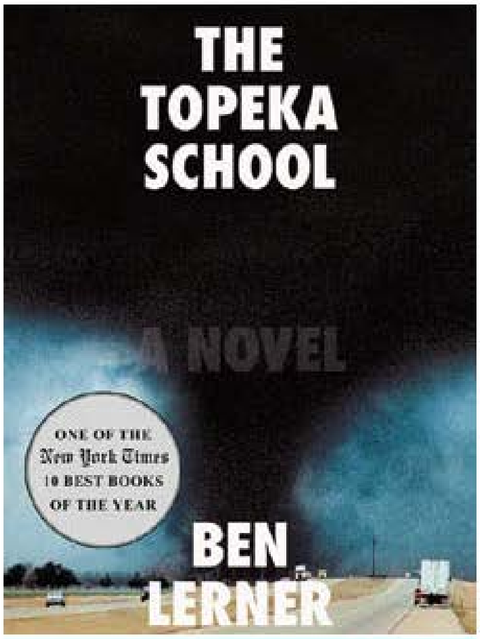
2

- الكتاب: «مدرسة توبيكا»
- تأليف: بن ليرنر

تعدّ هذه الرواية الثالثة لليرنر، بعد «الرحيل عن محطة أتوتشا» و«10:04»، وتتميز بثراء لافت، وهي تتنوع بين تصوير الأبوة والأمومة، والطفولة، ومن الذكورية القاتلة؛ حتى تفاصيل دقيقة تخص المرأة، ومن «عقدة أوديب» التي طرحها فرويد: حتى أغنية توباك «جميع العيون عليّ».

يعود «آدم جوردون» بصفته بطل الرواية، لكن هذه المرة نجمًا في إحدى المدارس الثانوية، وفي معظم أجزاء الرواية يشار إليه بضمير الغائب. وتشغل مساحات متكافئة من الرواية أصوات والديه، وزميل سابق له يعاني أوجه قصور إدراكية تقف على الطرف المقابل للمزايا التي يتمتع بها آدم.

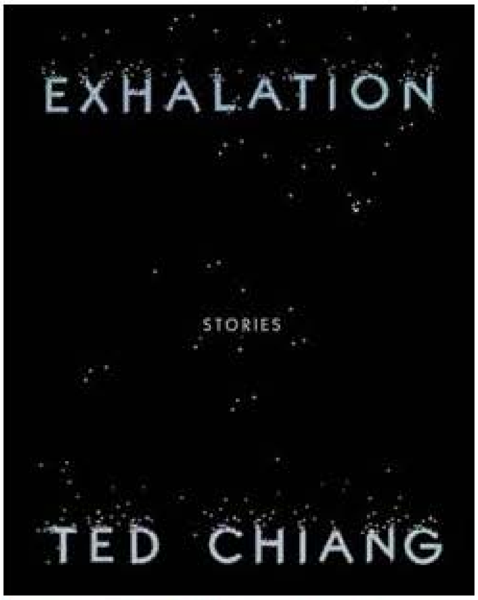
وتستمر في هذا العمل التساؤلات التي سبق طرحها في الروايتين السابقتين حول الفن والصدق، لكن جحود «آدم» يتسع في هذه الرواية ليتحول إلى عرض من أعراض أزمة إيمان وطنية. ومثلما عودنا من قبل، تبرز موهبة ليرنر دوماً كملحن قادر على تنظيم الآلات الموسيقية بعضها مع بعض في تناغم، وقد تألقت هذه الموهبة في هذا العمل على نحو غير مسبوق.



3

- الكتاب: «الزفير»
- تأليف: تيد شيانغ

يكشف كثير من القصص التسع الرائعة في هذه المجموعة، التداعيات المادية للسفر عبر الزمن. وتبدو تجربة قراءة هذه المجموعة أشبه بتناول العشاء برفقة صديق يتهمك في شرح نظرية علمية لك. كل واحدة من القصص التسع المحبوكة بإتقان تطرح تساؤلاً فلسفياً، في إطار محادثة تبدو بمثابة دائرة كاملة.



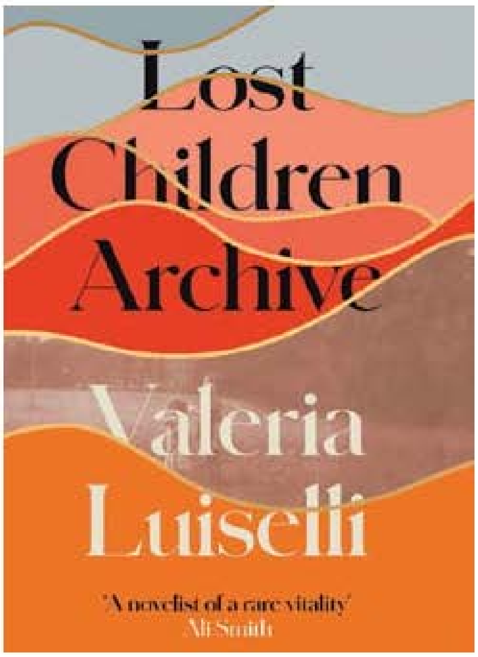
4

- الكتاب: «أرشيف الأطفال المفقودين»
- تأليف: فاليريا لويزلي

تعد هذه الرواية الثالثة للكاتبة المكسيكية، والأولى لها باللغة الإنجليزية، وتتكشف أحداث الرواية على خلفية أزمة: أطفال يجتازون الحدود ويواجهون الموت، ثم يتعرضون للاحتجاز ويجري ترحيلهم دون مرافقة ذويهم. الشخصيات الرئيسية هي زوجان وطفلاهما (لم تذكر المؤلفة أسماءهم)، ينطلقون في رحلة برية من مدينة نيويورك حتى الحدود المكسيكية، في وقت تكون فيه العلاقة الزوجية بين الأب والأم على شفا الانهيار.

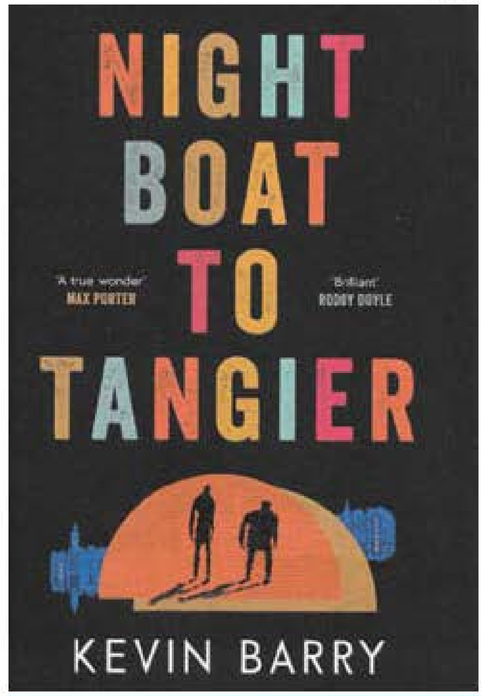
وينجح أسلوب لويزلي المتميز في الكتابة في استثارة مشاعر الغضب والشفقة داخل القارئ، لكن ما الذي يمكن أن يفعله المرء بعد قراءة مثل هذه الرواية؟

نظرًا لحساسيتها الشديدة تجاه مثل هذه المآسي، نجحت لويزلي في تقديم كتاب رائع الصياغة.



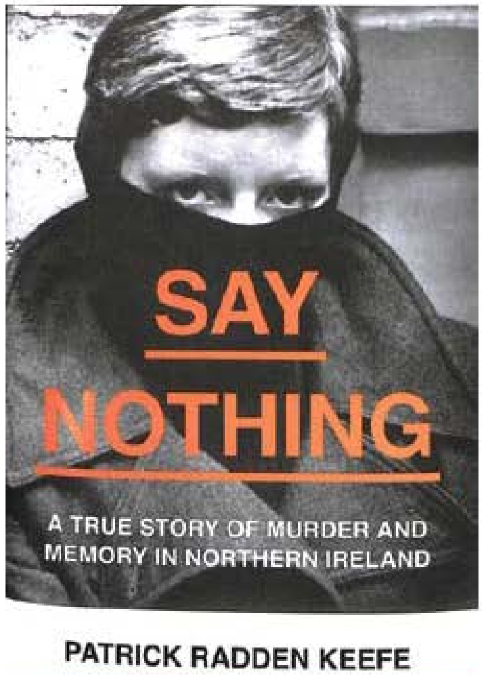
5
- الكتاب: «قارب ليلي إلى طنجة»
تأليف: كيفين باري

مرفأ مهجور للقوارب على أحد السواحل الإسبانية ليس المكان الذي يتوقع فيه المرء أن يلتقي قطعة أدبية ساحرة أو عمل فلسفي حزين. لكن بفضل الشخصيتين الايرلنديتين المحوريتين في رواية باري، نجد وفرة من الأمرين، بجانب أسلوب سرد ممتع واستدعاء كثيف لذكريات مؤلمة. وتتسم حياة الرجلين بقدر هائل من التداخل لدرجة أن السيدة التي ينتظران وصولها يمكن وصفها بأنها قريبة لكل واحد منهما... لكن هل ستحضر السيدة؟ وهل يهتمان بهذا الأمر حقًا؟ في الواقع، يطرح أسلوبهما المرح وتبادلهما النكات تناولاً جديدًا وذكيًا لمسرحية «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت.



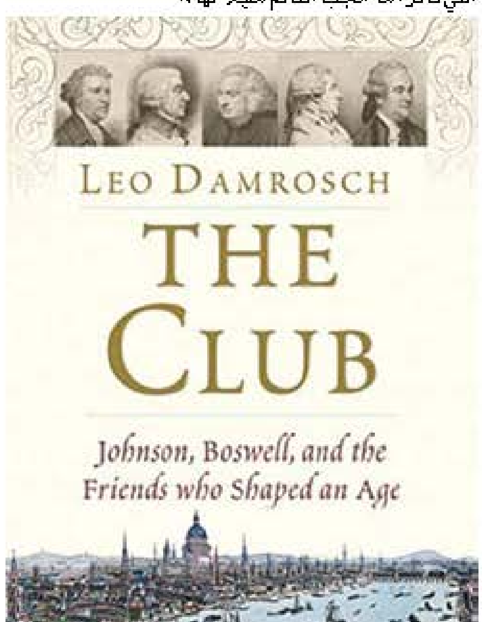
6
- الكتاب: «لا تقل شيئًا»
- تأليف: باتريك رادين

في عام 1972، أقدم أشخاص ملثمون على اقتحام منزل جان مكونفيل، وجروا الأرملة، البالغة 38 عامًا والأم لـ10 أطفال، إلى خارج منزلها في بلفاست. في إطار هذا العمل الذي يتميز بدقة بالغة في السرد ووتيرة أقرب إلى الروايات، يستخدم المؤلف قضية قتل مكونفيل منظورًا يطرح من خلاله تاريخ الاضطرابات في آيرلندا الشمالية عبر عقد مقابلات مع أشخاص من كلا طرفي الصراع. وبذلك نجح في كتابه في تحويل الأضرار المأساوية التي شهدتها هذه الحقبة إلى ملحمة أخاذة ومثيرة.



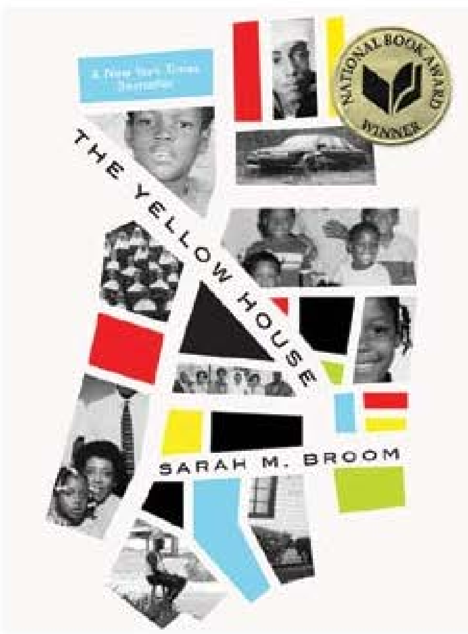
7
- الكتاب: «النادي»
- تأليف: ليو دامروش

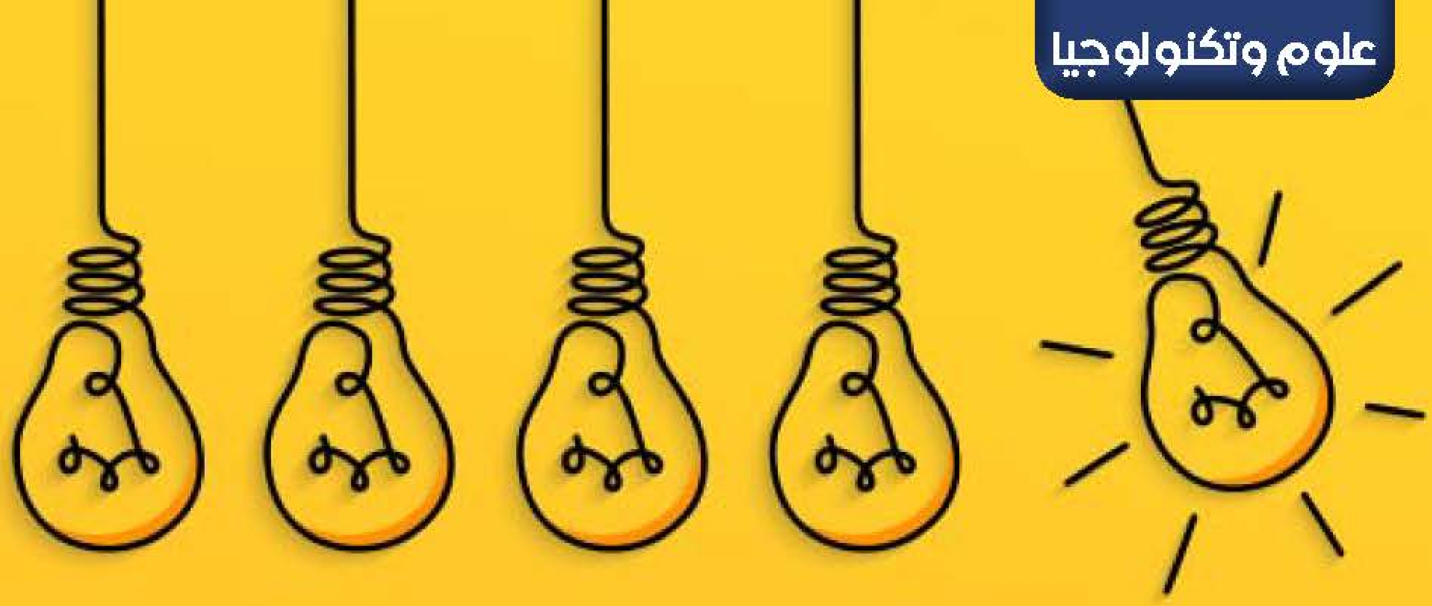
لم يرغب الرسام الإنجليزي جوشوا رينولدز سوى في إدخال البهجة على نفس صديقه صامويل جونسون الذي غلبت عليه حالة مزاجية سوداوية. لكن جلسات الثرثرة التي اقترح عقدها ليلة الجمعة في «تركس هيد تافرن» ستنتهي بها الحال إلى اجتذاب جميع الشخصيات اللامعة في بريطانيا أواخر القرن الـ18. ونجح دامروش في جمع هذه الشخصيات الرفيعة معًا داخل النادي، وإعادتها إلى الحياة. لقد صور المؤلف جونسون ورينولدز وإدموند بيرك وآدم سميث والممثل ديفيد غاريك والمؤرخ إدوارد غيبون، وبطبيعة الحال المؤرخ الناصر لجونسون، جيمس بوسويل، بشكل رائع. وباختصار، جمع الكاتب «كوكبة من المواهب التي نادرًا ما أنجب العالم مثيلاً لها».



8
- الكتاب: «المنزل الأصفر»
- تأليف: سارة إ. بروم

في بداية استثنائية لها في الكتابة الأدبية، تجاوزت بروم التوقعات الأساسية المرتبطة بكتابة السير الذاتية لتخلق عملاً يجمع في ثناياه مجموعة مبتكرة من الأساليب الأدبية، فالكتاب في جزء منه يطرح تاريخًا شفهيًا، وفي جزء آخر تاريخًا حضريًا، وفي جزء آخر يبدو احتفاءً بأسلوب حياة ولّى ومضى. بصورة عامة، يعج «المنزل الأصفر» بإدانة كاملة لرذائل الجشع والتمييز واللامبالاة والتخطيط الرديء للمدن الذي أسفر في نهاية الأمر عن محو منزل أسرتها من على الخريطة. وعبر ثنايا الكتاب، تقتفي الكاتبة آثار منزل واحد في منطقة نيو أورليانز إيست (منطقة تبلغ مساحتها 50 ضعف فرنش كورتر، ومع هذا لا وجود لها في أغلبية الخرائط السياحية)، من ستينيات القرن الماضي حتى إعصار كاترينا. وفي جوهره، يتفحص هذا الكتاب الممتع الماضي والحاضر والمستقبل المحتمل لمدينة نيو أورليانز.





مع الكهرباء وبعض جوانبها الداكنة



أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

قسم الهندسة الكهربائية - كلية الهندسة

أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء

جامعة الملك سعود - الرياض

تمثل الطاقة الكهربائية استخدامات متعددة في حياة الإنسان، فهو يعتمد عليها في الإضاءة والتسخين والتبريد والتدفئة وتشغيل الأجهزة وإدارة المعدات وتسيير المركبات والاتصالات والطب والعلاج والترفيه، الخ. لذا أضحت حياة الإنسان بدونها أمرًا لا يمكن تحمله أو حتى مجرد تصوره. ولنتخيل مثلاً انقطاع الكهرباء وحرماننا منها في المنزل والمكتب والمتجر والمصنع والمعهد والمسجد والمستشفى والشارع والمطار وإشارات المرور، فحينئذ سرعان ما تتوقف الأنشطة في هذا الأماكن وتتعطل تبعًا لذلك الكثير من الأعمال والأنشطة والمهام بل وسيعترضها الكثير من المشاكل ويتهددها العديد من المخاطر لا سيما تلك الأماكن الأكثر أهمية وحساسية كالمستشفيات وغرف الإنعاش والمطارات وأجهزة الإنذار وأجهزة ضخ المياه والإشارات المرورية في تقاطع الطرق، وغيرها.

وفي الواقع لم يعد أحد يجهل أهمية الكهرباء ومزاياها وفوائدها المتعددة فتلك من البديهيات والمُسلّمات التي قد لا تخفى على أحد، إذ أصبح كل منا يعي تمامًا المنجزات الباهرة والابتكارات الرائعة التي تحققت في مجالات الكهرباء مما يرى لزامًا عليه حسن استخدامها وكيفية التعامل معها للاستمتاع بمزاياها الباهرة والوقاية من أخطارها الماحقة.

ولعل الهدف من هذا المقال هو إبراز بعض الجوانب الداكنة وغير السارة لهذه الطاقة العجيبة في عصرنا الحديث لأنها وإن كانت طاقة حيوية ومهمة تجعلنا في أمس الحاجة لها والارتباط بها والاعتماد عليها في مناح شتى من حياتنا بيد أنها للأسف قد تكون ذات خطر داهم وشر مستطير إذا لم نع كيفية استخدامها والتعامل معها ونعرف قواعدها وأصولها وتدابير الأمن والسلامة فيها درءًا لكوارثها ووقاية من أخطارها وحفاظًا على أرواحنا وممتلكاتنا.

ولكي تتم الاستفادة الجيدة والآمنة من هذا الطاقة الحيوية مع توفر خدمة كهربائية ذات مصدر آمن وتدفق مستمر ونوعية جيدة فلا بد من اتباع طرق فنية وآمنة للتمديدات الكهربائية تشتمل على المتطلبات الضرورية لتحقيق السلامة وتهدف إلى وقاية الأشخاص والمعدات والممتلكات من الأخطار المحتملة التي قد تنشأ من سوء تمديدات وتركيبات واستخدامات للكهرباء. إن غياب تلك الطرق المشار إليها عن التطبيق قد يولد أخطاءً في التمديدات تتمثل في عدم التوازن بين الأحمال الكهربائية عند تمديد الأسلاك أو الجهل عند اختيار أحجامها المناسبة أو عدم معرفة سعة القواطع والمصهرات المقننة لحماية الدوائر الكهربائية مما يؤدي كل ذلك أو بعض منه إلى هبوط أو زيادة في الجهد (الفولت) ينجم عنه أداء سيء للمعدات والأجهزة الكهربائية وتقليص لعمرها التشغيلي، كذلك يؤدي سوء التمديدات الكهربائية إلى حدوث الحرائق التي تتلف المعدات والممتلكات وإلى وقوع الصعقات الكهربائية التي قد تزهق الأنفس وتودي بالأرواح، لهذا تسعى جل الدول إلى إيجاد مواصفات قياسية تسعى إلى تحقيق سلامة التركيبات الكهربائية وتراعي كافة

التدابير لتأمينها وبالتالي تمنع أو على الأقل تحد من تلك المخاطر والكوارث المحتملة. أيضًا تأتي الحاجة الملحة لتلك الموصفات في معالجة وإزالة الآثار السلبية التي قد تنجم عن سوء تنفيذ التمديدات الكهربائية في المباني وما ينتج عنها من خسائر بشرية ومادية بسبب نشوب الحرائق أو حوادث الصعقات الكهربائية المميتة إذا ثبت من الإحصائيات المعنية بحوادث الحرائق أن مانسبته 38% من أسباب الحريق يعزى إلي سوء التمديدات الكهربائية بالإضافة إلى جهل الكثيرين باستخدامات الكهرباء السليمة والآمنة وما ينطوي ذلك عليه من مخاطر وكوارث محتملة. ولما كانت حياة الإنسان أغلى ما في الوجود وسلامته هي غاية بذاتها فسنبين في هذه الدراسة مكامن الأخطار الكهربائية وسبل تجبنها ومعالجتها امتثالاً لقول الرب تبارك وتعالى:

﴿وَلَا تُلْقُوا۟ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى ٱلتَّهْلُكَةِ﴾ البقرة: 195، وقوله جل وعلا: ﴿وَلَا تَقْتُلُوٓا۟ أَنفُسَكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِكُمْ رَحِيمًا﴾ النساء:29.

ومن أجل توفير عناصر السلامة لوقاية المستخدم وحماية الأجهزة والمعدات والممتلكات فقد شرعت الكثير من الدول في إصدار المواصفات القياسية وأنظمة البناء (الكودات) المتضمنة لمتطلبات واشتراطات وتدابير السلامة التي يجب أن تتوفر في كافة المباني السكنية والمنشآت العمرانية.

كذلك، ثمة جانب آخر من جوانب الكهرباء الداكنة والقاتمة وغير السارة ألا وهي الانقطاعات الكهربائية التي يعاني منها كل من جهة الإمداد (شركة الكهرباء) وجهة الطلب (المشتركون)، لذا سنسلط الضوء على تلك النتائج والتبعات التي تتمخض من جراء تلك الانقطاعات سواء أكانت مجرد معاناة نفسية أم تتعدى ذلك إلى خسائر مادية واقتصادية فادحة يمنى بها الاقتصاد الوطني في أنشطته وقطاعاته التجارية والصناعية وكافة مناحيه المهنية ومرافقه الخدماتية.

ولتحري أسباب الانقطاعات الكهربائية فهي تحدث عادة بسبب عجز في قدرات محطات التوليد أو عدم كفاية خطوط النقل وشبكات التوزيع، وينتج ذلك عادة من سوء التخطيط أو عدم الأخذ في الحسبان نمو وتطور وتزايد الأحمال الكهربائية المستقبلية فلا يكون هناك إضافة لقدرات التوليد أو تعزيز لأنظمة النقل والتوزيع في فترات معينة. إلى جانب تلك الأسباب تعزى الانقطاعات أيضًا إلى أسباب أخرى مثل أعطال في معدات التوليد أو خلل في شبكات النقل أو عدم كفاية في أنظمة التوزيع، كذلك تعزى الانقطاعات أيضًا إلى تقادم المولدات وتلاشي عمرها التشغيلي، هناك أيضًا ظروف مناخية وعوامل جوية تكون سببًا في حدوث الانقطاعات كالرياح العاتية والأمطار الغزيرة والعواصف البرقية، كذلك الحفريات العشوائية (غير المنسقة مع الجهات المختصة) التي تتم في الشوارع والطرق من قبل مقاولي شركات الخدمات العامة (الهاتف، المياه، الصرف الصحي) مما ينجم عنه إتلاف للكابلات والتجهيزات الأرضية، كذلك الطيور عندما تحط بأقدامها على الأبراج وخطوط النقل فتلامس بأجنحتها الموصلات الناقلة للكهرباء الأمر الذي تستجيب معه أجهزة التحكم والحماية فتعمل على توقف سريان الطاقة الكهربائية عبر خطوط النقل وشبكات التوزيع. وهناك انقطاعات قد تعزى أسبابها إلى التحميل المفرط على محطات التوليد أو شبكات النقل والتوزيع وبخاصة في فترات الصيف وبنسب عالية قد تتجاوز القدرات المصممة عليها والمقننة لها.

وللتعرف على طبيعة تلك المعاناة التي يمنى بها المشتركون على اختلاف فئاتهم من جراء الانقطاعات الكهربائية فمن المعروف أن تكاليف الانقطاعات الكهربائية يقع عبؤها الأكبر على عاتق المشتركين إذ أن خسائر الشركة ذاتها والتي لا تتعدى فقد الطاقة المبيعة قد لا تكاد تذكر بجانب معاناة مشتركيها أثناء وبعد حدوث الانقطاعات، وتلك المعاناة تتراوح بين الضيق النفسي إلى الخسائر المادية الجسيمة. فبالنسبة للمستهلك السكني يكون هناك التبرم والضيق والحرج وعدم الراحة، وهذه العوامل النفسية والمعنوية من الصعب قياسها وترجمتها إلى قيم مادية محسوسة، ولكن قد تتفاوت درجة هذه المعاناة، فبالنسبة للمشترك السكني فقد تكون أقل وطأة إذا حدثت الانقطاعات مثلاً في فصل الشتاء أو الربيع أو الخريف ولكن قد تكون أكثر قسوة وأشد وقعًا إذا حدثت في فصل الصيف حيث إن الاستهلاك السكني يكون مرتفعًا عادة في الصيف نتيجة الاستخدام المكثف لأجهزة التكييف في المناطق الحارة، وقد تكون أقل معاناة إذا حدثت في النهار مثلاً عنها في الليل حيث الحاجة إلى الإنارة كما أن معظم الأنشطة المنزلية والحياة الاجتماعية تحدث عادة في المساء. وبالنسبة للمستهلك التجاري فسيمنى بخسائر مادية عند حدوث الانقطاعات إذ سيضطر إلى إغلاق متجره وبالتالي توقف نشاطه وتقلص مبيعاته. أما بالنسبة للمستهلك الصناعي فسيمنى بخسائر مادية فادحة حيث إن حرمانه من الطاقة الكهربائية يعني شللاً في العمل وتوقفًا في الإنتاج وبالتالي فقدان المبيعات وانخفاض الدخل وصرف أجور العمال العاطلين دون إنتاج.

وقد تحدث تلك الانقطاعات من جانب الشركة ولكن هناك فرق كبير بين أن تحدث تلك الانقطاعات بشكل مفاجئ أو بشكل مجدول يتم تخطيطه والإعلان عنه مسبقًا بوقت كاف، فإذا حدثت تلك الانقطاعات بشكل مفاجئ ودون سابق إنذار فإن ذلك بلا شك سيزيد من حجم المعاناة وتعظيم الخسائر لأن ذلك قد لا يتيح الوقت الكافي أمام المشترك لتفادي الخسائر المحتملة وذلك عن طريق إيجاد مصادر بديلة للطاقة والحيلولة دون حدوث معاناة نفسيه أو حصول خسائر مادية. وقد تختلف درجات تلك المعاناة والخسائر أيضًا بالنسبة لطبيعة المشترك ووقت حدوث الانقطاع وطول أمده، فمثلا لو حدث الانقطاع أوقات الصيف أو استمر الانقطاع لفترات أطول فسيكون هناك الكثير من المعاناة النفسية الحادة والخسائر المادية الجسيمة التي ستلحق بالمشتركين على اختلاف فئاتهم، وفي حالات الصيانة وتعزيز القدرات فمن الأجدى والأحوط أن تقوم الشركة بالإعلام عن موعد وفترات انقطاعات الخدمة الكهربائية حتى يتاح للمشترك سواءً أكان سكنيًا أم تجاريًا أم صناعيًا أخذ وسائل الحيطة والاستعداد لمجابهة تلك الانقطاعات وتخفيف آثارها النفسية والمادية بالمبادرة بتشغيل مصادر الطاقة الكهربائية الاحتياطية البديلة المتاحة التي لديه.

كان هناك بحوث ودراسات عديدة تعرضت لهذه الظاهرة وأسبابها وتحري آثارها ونتائجها والتحقق من الخسائر المادية والمعاناة النفسية للمشترك عند حدوث الانقطاعات وذلك بغية التعرف على مدى متانة النظام الكهربائي ومن ثم الوصول إلى أفضل مستويات الموثوقية للخدمة الكهربائية وإتاحتها باستمرارية مقبولة وبتكاليف معقولة. لذلك حدث خلال العقدين الماضيين اهتمام متزايد وجهود مستمرة للتحري والبحث في مستوى الخدمة المطلوبة من جانب المهتمين والباحثين في الجامعات وشركة الكهرباء لضمان تدفق مستمر للطاقة الكهربائية. ونتيجة لهذا الاهتمام ازداد عدد الأبحاث والدراسات التي أجريت في هذا المجال، ومن بينها تلك التي عملت في مجال تقدير تكاليف انقطاعات الخدمة الكهربائية التي سيمنى بها المشتركون على اختلاف فئاتهم أثناء حدوث تلك الانقطاعات وهي التي تقع عادة نتيجة الفشل والأعطال التي تحدث في المنظومة الكهربائية سواء في وحدات التوليد أو محطات التحويل أو شبكات النقل والتوزيع. والفشل القسري هو الذي يحظى عادة باهتمام المخططين والباحثين في هذا المجال وذلك لأنه يحدث عادة بشكل فجائي وغير متوقع وقد يكون في فصل الصيف أثناء الأحمال الذروية أو في فترات معينة تكون الحاجة إلى الطاقة الكهربائية فيها أكبر ما يمكن، أوقد تصيب بالضرر فئة معينة من المشتركين مثل مخازن الأغذية والثلاجات والتي تعتمد على التبريد في تخزين وحفظ الأغذية وكذلك المصانع التي تعتمد على توفر الطاقة لاستمرار الإنتاج وعدم توقفه، أو قد تؤثر في أحمال أكثر حساسية مثل المستشفيات والمطارات.

وفيما تبقى من المقال فسنستعرض فيما يلي تلك الآثار السلبية المتعددة التي قد تنجم جراء حدوث الانقطاعات الكهربائية الأمر الذي يؤدي إلى إحداث خلل وإعاقة في سير الحياة الطبيعية للمنشآت الاجتماعية والمرافق الحيوية والممتلكات الخاصة. وما لهذه الظاهرة من أبعاد اجتماعية واقتصادية وأمنية وصحية فقد أضحى لزامًا على الإدارات المعنية السعي جديًا نحو طرح هذه المعضلة ودراستها ومناقشتها تمهيدا لغربلتها وإيجاد أفضل الحلول لها. ويمكن إيضاح أمثلة لتلك الآثار السلبية لتلك الانقطاعات على مناح اقتصادية واجتماعية وأمنية وصحية كما يلي:

الآثار الاقتصادية:

تعطل العمل في المصانع ومراكز التسوق والمجمعات التجارية الأمر الذي يسبب توقف الانتاج وفقدان المبيعات مما يؤثر سلبًا على الحركة التجارية والاقتصادية.

الآثار الاجتماعية:

تعطل العمل في أجهزة الحاسب الآلي في الوزارات والمصالح الحكومية والمطارات والموانئ والبنوك، وانقطاع المياه في المنشآت العمرانية والسكنية التي تعتمد على



الكهرباء في ضخ المياه إلى خزاناتها، كذلك تعطل العمل في المصاعد ومحطات الوقود وفساد الأغذية في الثلاجات والبرادات، ناهيك عن الآثار النفسية وما تمثله من ضيق وحرج عند فقدان الكهرباء وحرمان المشترك من ممارسة نشاطات أو مناسبات اجتماعية معينة. كما أنه سيمنى بخسائر مادية تتمثل في تلف الأطعمة وتكاليف الوسائل البديلة للتكييف والتدفئة والإنارة والتشغيل.

الآثار الأمنية:

انقطاع وتعطل الاتصالات السلكية واللاسلكية في غرف القيادة والسيطرة وغرف العمليات في الأجهزة الأمنية التي لا يتوفر بها مولدات احتياطية، وقد يستغل هذا الوضع في ارتكاب جرائم سلب ونهب أو أعمال تخريب وإفساد، كذلك حدوث ارتباك مروري في الشوارع والتقاطعات الأمر الذي قد يؤدي إلى وقوع فوضى وحوادث مرورية، كذلك إمكانية القيام بأعمال السطو نتيجة لغياب أنظمة السلامة وتعطل أجهزة الإنذار. أيضا ربما يحدث خلل في الأماكن ذات الحساسية مثل المطارات والتجمعات البشرية الكثيفة.

الآثار الصحية:

حدوث خلل في وظائف الأجهزة الطبية بالمستشفيات والمراكز الطبية وبخاصة غرف العناية المركزة وأجهزة المختبرات والفحص الطبي وبنوك الدم والأعضاء الحيوية، كذلك تلف بعض الأدوية والعقاقير التي تتطلب درجات حرارة معينة لتخزينها، كل ذلك يعكس أخطارًا جمة تتركها الانقطاعات على صحة المواطنين وبخاصة أولئك المنومين في المستشفيات والذين يعتمدون في حياتهم وبقائهم على أجهزة طبية خاصة.

الآثار النفسية:

هنالك آثار نفسية تتمثل في مشاعر الحرج والضيق وعدم الراحة وهذه المشاعر النفسية والمعنوية من الصعب مقارنتها والتعبير عنها بقيم مادية محسوسة، ففي الصيف مثلاً يؤدي انقطاع الكهرباء إلى توقف أجهزة التكييف وبدء المعاناة والضيق النفسي وربما ترك الأعمال وتعطل المهمات التي يباشرها الإنسان إلى حين تعود الخدمة الكهربائية، كما أن معظم الأنشطة المنزلية والفترات الترفيهية والمناسبات الاجتماعية تحدث عادة في المساء فانقطاع الخدمة الكهربائية سيؤدي قطعًا إلى شلل في تلك الأنشطة وتوقفها ومن ثم الإحساس بالضيق والتبرم والمعاناة.

وفي مجال الدراسات التي أجريت لتقدير التكاليف المادية جراء الانقطاعات فقد لوحظ أن تلك التكاليف تزداد بأضعاف كبيرة مع تكرار حدوث تلك الانقطاعات وطول أمدها مما ينجم عنه معاناة نفسية وخسائر مادية تلحق بالمشتركين وبخاصة المشترك التجاري والمشترك الصناعي حيث إن كليهما سيمنى بخسائر مادية جمة إذا حدث الانقطاع بشكل مفاجئ وبدون سابق إنذار، وهذه التكاليف تتمثل في فقد المبيعات وتعطل الإنتاج وتلف المنتجات الصناعية أو رداءة جودتها، بيد أن وجود أنظمة احتياطية كبديل مساند للمصدر عند انقطاع الخدمة الكهربائية من شأنه أن يقلل إلى حد كبير من حجم تلك الخسائر والتكاليف التي قد تلحق بهاذين القطاعين، كما أن الإنذار المبكر للانقطاعات المجدولة والمخطط لها لأغراض الصيانة وإصلاح الأعطال وتعزيز القدرات عليه معول كبير في قيام المشتركين على اختلاف فئاتهم بالاستعداد وتهيئة ما لديهم من معدات ومصادر احتياطية لتفادي تلك الانقطاعات والتخفيف من آثارها ونتائجها، وبخاصة لتلك الأماكن الحساسة مثل المستشفيات والمستوصفات الكبيرة، الوزارات والمباني الحكومية، المساجد الكبيرة (الجوامع)، المطارات، المصانع والفنادق ومحطات البنزين، مراكز التسوق الكبيرة (السوبر ماركت)، مخازن التغذية المبردة، قاعات المناسبات، البنايات الشاهقة ذات المصاعد المتعددة.

وختامًا، لعل هذا المقال يسهم في بث الوعي الثقافي والسلوكي وتنميته لدى العموم في كيفية استخدام الكهرباء واستهلاكها بالشكل الآمن والسليم والمناهض أيضًا لمظاهر الإسراف والتبذير. والكل منا يعي بأن في قرآننا المنزل آيات كريمة تحث على المحافظة على النعم التي أنعم الله بها علينا ولنستخدامها الاستخدام الأمثل، ومن هذه الآيات قول الربّ تبارك وتعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ إِذَآ أَنفَقُواْ لَمۡ يُسۡرِفُواْ وَلَمۡ يَقۡتُرُواْ وَكَانَ بَيۡنَ ذَٰلِكَ قَوَامٗا﴾ الفرقان: 67، وقوله عز من قائل: ﴿وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ﴾ الأعراف: 31، وقوله جل جلاله: ﴿وَلَا تُبَذِّرۡ تَبۡذِيرًا ٢٦ إِنَّ ٱلۡمُبَذِّرِينَ كَانُوٓاْ إِخۡوَٰنَ ٱلشَّيَٰطِينِۖ وَكَانَ ٱلشَّيۡطَٰنُ لِرَبِّهِۦ كَفُورٗا﴾ الإسراء: 26، 27. ولأخيراً علينا أن ندرك بأن الكهرباء نعمة من النعم التي أفاء الله بها علينا فيجب علينا إذن أن نعي حسن استخداماتها والتعامل معها حتى نحافظ عليها ونتنعم بفوائدها ومزاياها الباهرة من جهة ونتقي كوارثها وأخطارها المدمرة بإذن الله من جهة أخرى.



قريباً بدون لمس.. هكذا نتفاعل مع التكنولوجيا

طرأت عدة تغييرات على الطريقة التي يتفاعل من خلالها البشر مع أجهزة الحاسوب، وسيستمر هذا الأمر بشكل كبير خلال العقد المقبل.

وتعتبر واجهة المستخدم الفضاء الذي يمكن عن طريقه التفاعل مع جهاز الحاسوب أو الآلة، ويتم هذا التفاعل عبر أشكال مختلفة مثل لوحة المفاتيح في حاسوبك ونموذج الدفع الإلكتروني في مواقع التسوق، وصوتك الذي تأمر به المساعد الصوتي في الهواتف الحديثة.

وفي تقرير له نشره موقع "إنترستنغ إنجينيرنغ" الأمريكي، أشار نايلور دونوفان بارنيت إلى أن طريقة تفاعلنا مع الحواسيب تغيرت بشكل كبير خلال العقدين الماضيين، وستستمر في التغير خلال السنوات القادمة.

فهل فكرت في الجيل القادم من واجهات المستخدم، وكيف سيتفاعل البشر مع هذه الأجهزة المستقبلية؟

واجهة المستخدم

الحصول على واجهات مستخدم شبيهة بتلك التي ظهرت في فيلم "تقرير الأقلية" لتوم كروز ليس بعيدًا.

ولا تحتاج واجهات المستخدم التفاعلية إلى لمس الجهاز ماديًا، فمن خلال القيام بحركات بسيطة بالأصابع أو اليد أو الجسم يمكن التحكم بالعديد من الأجهزة.

فمثلاً تخيل أنك تحاول التقاط صورة جماعية تكون أنت جزءًا منها، يمكنك -بالطبع- استخدام ميزة ضبط المؤقت حتى تتمكن من التقاط الصورة المثالية.

لكن من خلال استخدام جهاز يتم التحكم فيه من خلال الإشارات باليد أو الصوت، يمكنك التقاط صور دون الحاجة لأن تكون خلف الكاميرا.

بهذه التكنولوجيا الجديدة لواجهة المستخدم لن تكون بحاجة إلى الفأرة أو لوحة المفاتيح أو جهاز التحكم عن بعد أو حتى الأزرار، ومن المتوقع أن ينتشر هذا النوع من الواجهات خلال السنوات الخمس القادمة.

الملموسة

إن القدرة على صنع حاسوب يدمج البيئة المادية مع العالم الرقمي ليست بعيدة عن الواقع، فستسمح واجهة المستخدم الملموسة لشاشة الحاسوب بالتعرف على الأجسام عن طريق وضعها على الشاشة.

وتعد شاشة عرض "بيكسل سنس" من مايكروسوفت مثالاً ممتازًا على هذا النوع من التكنولوجيا.

ويمكن لمستخدمي النموذج الأولي لهذه التقنية -التي تتخذ شكل طاولة ضخمة تعمل باللمس- وضع أجسام شائعة والتعرف عليها باستخدام مجموعة معقدة من أجهزة الاستشعار التي تساعد على اكتشاف الأجسام التي تلمس الشاشة.

كما يمكن القيام ببرمجة النظام للتعرف على الأحجام والأشكال والتفاعل مع الأجهزة المختلفة.

ويهدف هيروشي إيشاي رئيس مختبر الإعلام في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا إلى إنشاء عالم يحتوي على واجهات مستخدم ملموسة "بتات ملموسة" بحيث يحتوي كل "بت" على معلومة قابلة للمس مما يجعل المعلومات الرقمية قابلة للتلاعب بها وملموسة بشكل مباشر.

الدماغ

هل فكرت بالتخاطر مع الطابعة لتقوم بطباعة ملف العمل؟

هذا ما يسمى واجهة الدماغ الحاسوبية التي تعتبر أكثر الأفكار الشبيهة بالخيال العلمي بهذه القائمة، حيث يمكن للإنسان قريبًا السيطرة على أجهزة الحاسوب من خلال دماغه، حيث يبعث الدماغ إشارات كهربائية فريدة من نوعها، كل مرة "يفكر فيها".

وأشار الكاتب إلى أن الباحثين سوف يتمكنون في المستقبل من رسم هذه الموجات الدماغية لتنفيذ أوامر محددة.

ويمكن عن طريقها تشغيل الإضاءة أو فتح التلفزيون، ويمكنك ببساطة التفكير في المهمة وسيتم إنجازها.

ولقد أنشأ مؤسس شركة "إيموتيف" تان لي سماعة رأس مستقبلية ترصد موجات الدماغ التي تولدها الأفكار وتمنح المستخدمين "قدرات على التخاطر".

قراءة المشاعر

يمكن لعواطفك التحكم في اختياراتك بشأن المقترحات المتعلقة باستخدام التطبيقات أو الإعدادات الموجودة على أجهزتك، أو حتى كيفية استخدامك للحاسوب الخاص بك. ورغم أن هذه الطرق تركز بشكل أساسي على تحسين واجهات المستخدم فإن حصولنا على عالم حيث يمكن لمشاعرنا التحكم بالأجهزة بشكل كامل ليس بعيد المنال.

في الوقت الحالي، توجد تقنية قراءة المشاعر التي يمكن أن تغير طريقة استخدامك للأجهزة إلى الأبد.

ووفق تقرير صدر حديثًا عن كلية سلون للإدارة التابعة لمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، فإنه مع تقدم مجال الذكاء الاصطناعي أكثر يمكن استخدام هذه التقنية لتحليل لغة الجسد مثل حركة العين والتعبيرات ولاستجابة الجلد لمعرفة كيف يشعر الشخص.

وبفضل تكنولوجيا قراءة المشاعر، سيتم تصميم واجهات الحاسوب لتتناسب مع حالتك المزاجية وتكون قادرة على تقديم اقتراحات بشأن التطبيقات، وتحسين نظام تشغيل الحاسوب، والتأثير على كل ما تراه وتسمعه.

الواقع الافتراضي والمعزز

حاليًا تعتبر الألعاب والترفيه أكثر المجالات التي تستخدم تقنية الواقع الافتراضي والواقع المعزز، بيد أن ذلك قد يتغير في المستقبل القريب.

فيمكن للشركات استخدام تقنية الواقع الافتراضي في صنع المنتجات وخوض تجارب موسيقية، وإنشاء أنظمة تشغيل متعددة المهام، بينما تُستخدم تقنية الواقع المعزز لربط العالم الرقمي بالعالم الحقيقي.

"فضيلة أن تكون لا أحد".. عن الحكي بين الزمن المفقود والمستعاد

في البيت أجلس، لا سعيدًا لا حزينًا
بين بين. ولا أبالي إن علمت بأنني
حقًا أنا... أو لا أحد!"

محمود درويش



أ.د. بدر الدين مصطفى

أستاذ مشارك بقسم الفلسفة- كلية الآداب
جامعة القاهرة

تمامًا مثل بطل رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن المفقود"، المتعطش لاستعادة زمنه الضائع، يحكي لنا المخرج السعودي بدر الحمود في فيلمه "فضيلة أن تكون لا أحد"، قصته عن الزمن والحنين، الفقد والاستعادة، الأنا والآخر. هنا في هذا الفيلم نجد أنفسنا أمام سفر إلى زمن مستعاد، رحلة في الاتجاه المعاكس، ربما إلى داخل الحمود نفسه، الذي يهدي الفيلم لوالده، إلى تخوم ذاكرته حيث عالم الطفولة، وعالم الحكي الذي لا يقدره المرء حق قدره إلا بعد فوات أوانه.

يحمل "فضيلة ألا تكون أحد" رغبة مخرجه في أن يحدق مباشرة في الماضي الشعوري لكل منا. يعود الإنسان إلى ماضيه كأنما يسعى إلى استرداد نفسه باحثًا عن شيء مفقود بين ركام الصور والذكريات، عن حقيقة أو معنى يلملم من خلاله فكره وشظايا ذاته. عودة "الحمود" أيضًا إلى الماضي مصحوبة بوعي حاد بالسياق الأعم والأكثر اتساعًا لحكايته، لكن هذا الجانب لا يفصح عنه بصورة مباشرة، بل يكتفي فقط بإشارات لا تخطئها عين المشاهد.

وعلى ما في قصته من شجن، إلا أن الحمود لا يسمح لسرده بالغرق في حنين زائف أو أن ينزلق نحو الميلودراما، رغم غواية القصة بذلك. لكنه ينجح في وضع مسافة بيننا وبين شخصياته. مسافة تسمح بالتأمل ولا تلغي التعاطف مع الحاكي، لهذا لم يستخدم اللقطات القريبة جدًا إلا في مشهد البداية، واكتفي في باقي الفيلم باللقطة القريبة العادية بكاميرا ثابتة خارج السيارة.

جاء المشهد الافتتاحي للفيلم بلاغ الدلالة: رجل ينظر في مرآة سيارته فيرى انعكاس وجهه عليها. يقلب صورة معلقة جوار المرآة على وجهها حتى لا يرى وجه الطفل الذي تحمله. ينطلق بسيارته فيشاهد أحدهم يقف على قارعة الطريق، وبعد أن يبتعد عنه قليلًا، يعود بسيارته للوراء ليعرض عليه الركوب إلى المكان الذي يبتغيه. لكن هذه العودة إلى الوراء بسيارته سيتبعها عودة بالوراء زمنيًا عبر فعل الحكي.

كان "بورخيس" يرى الذاكرة مثل مرآة معتمة أو كشظايا مرآة محطمة، بينما هي في الواقع، بالنسبة لي، مثل شقوق في حائط، كل شق هو ألم أصابك ومهما فعلت لتداريه فإنه سيظل موجودًا. يستحضر فيلم الحمود مجموعة من الآلام العميقة، آلام الفقد والغياب، آلام النسيان والضياع. فأبو محمد (يقوم بالدور مشعل المطيري) فقد ابنه الوحيد في الحرم المكي أثناء تأدية مناسك العمرة، ومن وقتها توالت سلسلة الفقد في حياته، زوجته، حياته وطموحه وشغفه بالعالم، وأيضًا ذاكرة والده الذي أصابه الزهايمر. وعندما تحدث عن أعظم مخاوفه كانت "أن ينساني والدي الذي أصابه الزهايمر"!. أما أبو ناجي الذي استقل سيارته (يقوم

بالدور إبراهيم الحساوي) فقد حكى قصة ابنه الذي مات منذ سنوات عديدة وآثاره التي لا زال يحتفظ بها.

أن تعيش لتحكي

تحكي إحدى قصص ألبير كامو عن ذلك الممثل المسرحي الذي اعتزل التمثيل بعد سنوات طويلة من العمل على خشبة المسرح. كان مطلوبًا منه أن يعيش حياته الواقعية بشخصيته الحقيقية دون تمثيل، لكنه لم يستطع التعرف على ذاته وظل متنقلًا في عالم الواقع بين تلك الشخصيات التي أداها على خشبة المسرح؛ رجل فقد هويته ويتقمص هويات متخيلة لأشخاص آخرين. تلك الحكاية هي الأقرب لحكاية أبو ناجي إنه "لا أحد"، حيث سيعلم المشاهد في نهاية أحداث الفيلم أن أبو ناجي استطاع أن يعيش كل الحكايات التي سمعها دون أن يعرف المشاهد قصته الحقيقية، ودون أن يمتلك القدرة على التمييز بين الحقيقي والمتخيل فيما رواه. غير أن لا أحد، من وجهة نظر الحمود، لا تعني غياب الهوية، بل هي فضيلة لو تعلمون عظيمة، أن تعيش في حياة واحدة حيوات الآف الأشخاص متنقلًا بينهم، في رحلة تخلط الواقع بالمتخيل، فتكون النتيجة مزيدًا من المتعة والمرح والقدرة على تحمل كآبة الحياة وثقلها. فالحياة كما يقول جابريل جارثيا ماركيز "ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره ليحكيه".

مثل شخصيات المخرج الإيطالي "دي سيكا"، أحد رواد مدرسة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، التي وصفها النقاد بأنها شخصيات مضاءة من الداخل، بمعنى أنه بإمكانك ملامسة روحها بمجرد رؤيتها، نجد شخصية أبو ناجي بكل عفويتها ومرحها. فرغم أنه لا يحكي قصته الحقيقية التي لن نعرفها أبدًا، إلا أننا نستطيع أن نلمس روحه الشفافة الصادقة داخل كل حكاياته. في النهاية لا يمكن للمشاهد أن يصف أبو ناجي بصفات الكذب والزيف، ولا أن ينسب إليه المرض النفسي، بل سيتفهم تمامًا حيلته الذكية في التغلب على كآبة العالم وبؤسه من حولنا.

في فيلم السيد لا أحد Mr. Nobody، رائعة دورميل، يوجه الصحفي الشاب سؤاله لنيمو المسن: من المستحيل أن تكون قد عشت كل هذه الخيارات معًا في وقت واحد، لا يمكن أن تكون في المكان ونظيره في الوقت نفسه، كل ما تقوله متناقض، فأي حياة؟ أي حياة هي الحياة الصحيحة؟! يجيب نيمو بأن كل تلك الحيوات صحيحة، كل واحد من تلك الاحتمالات هو الاحتمال الصحيح!، كل شيء يمكن أن يكون شيئًا آخر، وسيحمل الأهمية نفسها! لكنك صغير على استيعاب هذا!. ورغم أن السيد لا أحد يتحدث عن احتمالات الحياة وما فيها من مصادفات، إلا أن المعنى العام لفيلم الحمود يتقاطع مع عمل دورميل. أن تكون لا أحد بل كل هؤلاء الذين تتحدث عنهم بكل احتمالاتهم وقصصهم. سنلاحظ بعد أن ننتهي من مشاهدة الفيلم أن أبو ناجي كان حريصًا على سؤال أبو محمد في كل تفاصيل قصته، سنفهم وقتها أن ذلك كان مقصودًا وليس عفويًا، لأنه سيعيد استخدام القصة مرة أخرى وستجد موقعها في ذاكرته، فلابد إذن أن تأتي مُحكمة وصادقة.



يقول بروست في البحث عن الزمن الضائع "إن الفناء الفعلي للنفس هو العزاء الوحيد لفقدها، بيد أن موت المرء ليس أمرًا استثنائيًا، إنه أمر يحدث رغمًا عنا كل يوم"، لهذا لم يكن الموت مؤرقًا لأبي ناجي، رغم كبر سنه، بل كانت أشد مخاوفه ضياع الحكاية أو كما يقول: أن يجد الباص، الذي سيستقله إلى وجهة لا يريدها حقيقة، بلا مسافرين، إذ كيف سيحكي قصته وكيف سيستمع إلى قصص الآخرين!

عن هشاشة العلاقات

يحمل عمل الحمود نوعًا من الرثاء لعالم يغيب فيه الحكي والعلاقات الحية مقابل سيطرة التقنية. ويرصد الفيلم في جانب منه شكلًا من طبيعة العلاقات التي تسود عالمنا الراهن الذي تحول فيه الإنسان إلى شاشة، حيث تغيب العلاقة التفاعلية المباشرة ويتحول الإنسان نفسه إلى النموذج الأساسي لعصر الإعلام: الشاشة. هنا تختفي العلاقات الحية التي تتضمن التفاعل بين الأنا والآخر. في حكاية أبو محمد نجد طبيعة علاقته المتدهورة بزوجته التي انفصل عنها، كما يرفض سائق السيارة الخاصة أن يقل أبو ناجي إلى وجهته بعد رؤية وجهه ذي العين الواحدة. لكن الأهم من ذلك ما يفصح عنه العمل من نقد لوسائل التواصل الحديثة وكيف حولتنا إلى ذوات منفصلة عن بعضها، يقول أبو محمد في أسى عن زوجته السابقة: "كانت تعيش في عالم لا وجود لي فيه.. تقضي ساعات على جوالها وأمام التلفاز". ينظر أبو ناجي حوله في المقهى الذي يجلسان فيه فيلاحظ ذلك الشاب الذي لم يرفع عينيه عن جواله منذ أن جلسا. يتساءل بدهشة عن ماذا يفعل ولماذا كل هذا الحرص وما الذي يمكن أن يفعله المرء أمام تلك الشاشة!

الحوار والصورة

من ضمن الانتقادات التي وجهها الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو لفن السينما أنها، من خلال شاشتها، تعمل



على تأطير العقل البشري وتقليص ملكة الخيال إلى الحد الأدنى لها لأنها تحصر المتلقي داخل الإطار الضيق لشاشة العرض. في المقابل يعمل الأدب على استدعاء الصور المتخيلة وحينها فتمنح الكلمات وجودًا وتهب القصة حياةً. ربما تتحقق هذه الميزة التي للأدب في الأفلام الحوارية بقدر ما إذ أن الحوار يسمح للخيال بالتحرر من مشهدية الصورة الثابتة فيخلق صورته بنفسه عبر الكلمات المنطوقة. في حكايات أبو ناجي وأبو محمد يخلق للشاهد مشهديته الخاصة لتلك الحكايات وتتحول في ذهنه بمجرد سماعها إلى صور تتشكل عبر كلماتهما محملة بشجن الأول وعفوية الثاني.

يعتمد الفيلم بصورة رئيسة إذن على الحوار، كما يعتمد على الصورة المقربة التي لا تترك مساحة أمام تكوين كادرات واسعة، لكن طبيعة المكان الذي اختاره الحمود لتصوير حكايته فرض أن يكون التصوير هكذا. ومع ذلك فقد عوض الحوار غياب المشهدية داخل الفيلم. وربما يكون التحدي الرئيس الذي يواجه هذا النوع من الأفلام الحوارية أن يأتي السرد الحواري بطريقة لا تصيب المشاهد بالملل، والحقيقة أن المشاهد لن يشعر بالملل في أي جزء من أجزاء الفيلم. ربما لأن تنقلات الحوار جاءت سلسة ومتنوعة، وربما لاحظات الصمت التي تتخلل الحوار فمنحته قدر كبير من الواقعية، لكن الأهم أداء الممثلين (إبراهيم الحساوي ومشعل المطيري) والذي تفوق كلًا منهما على الآخر. أداء حقيقي معبر يأسر المشاهد ولا يجعل عيناه تفارق الشاشة بسهولة. ورغم أن السرد الحواري عمومًا داخل الأفلام لا يكشف القدرات الأدائية للممثل خاصة إذا جاء في مكان واحد ودون أحداث متنوعة، إلا أن الممثلين استطاعا تجاوز هذا الأمر تمامًا. ليجد المشاهد نفسه مشدودًا أمام الشاشة.

ينتهي "فضيلة أن تكون لا أحد" بمشهد يستدعي بدايته حيث يقف أبو ناجي على قارعة الطريق يومىء بيده لإحدى السيارات فتتوقف ويركب جوار السائق. تُظلم الشاشة حاملة تترات النهاية ومن ورائها يأتي صوت أبو ناجي يأتي قويًا واثقًا يحكي بكل شجن عن ابنه محمد الذي فقده في الكوية أثناء تأدية مناسك العمرة وعن زوجته التي انفصل عنها ...إلخ. تمتزج كلمات أبو ناجي بكلمات الفنان الراحل طلال مداح التي تشدو قائلة "أنا راجع أشوفك سيرني حنيني إليك أسأل عن ظروفك وتأثير الليالي عليك رجعني إللي شفته معاك يعني عشان ألقاك وأنا راجع أشوفك"..

أخيرًا يبدو عمل الحمود واعدًا ثريًا محملًا بدلالات جاءت عميقة في مواضع كثيرة ومباشرة أحيانًا، لكن في كل الأحوال لديها ما تفصح عنه من لغة سينمائية شاعرية مميزة، لذا فنحن نترقب المزيد.



قلبي على شفاهه والسّحَر!

شعر : ناهدة الحلبي

بيروت



دمْلَجْتُهُ بِقَصائِدي
مِنْ ثُلَّةِ الحرفِ الأنيقِ

وقَلائِدِ والمُشْتَهى
في حَضرةِ القدِّ الرَّشيقِ

لمْ أُحْصِها فَبِلَيْلَةٍ
فاضَ الرُّضابُ على الرَّحيقِ

لَكَأنَّهُ طَيشُ الهوى
ومُواجُ صَبٍّ منْ غَريقِ

قالوا البلادُ عزيزةٌ
والشِّعرُ فيها منْ بَريقِ

وأنينُ أهلي مُوجِعٌ
وأنا الوَجيعُ بِلا شَفيقِ

متَلهِّفٌ لِجَديدهِ
ومُسَربَلٌ بِرِدًا عَتيقِ

إني المُحَمَّلُ بالضَّنى
أمشي ذَليلًا في الطريقِ

هذا الحبيبُ رسمتُهُ
بِدمِ الخُدودِ وبِالعَقيقِ

دَعني أذوبُ بِعِشقِهِ
أرْفو الجِراحَ بِذا العَشيقِ

لا شيءَ يُنْقِذُني سوى
شوقِ المُقيَّدِ لِلطَليقِ

فيَجُلُّني عنْ حَرْقَةٍ
إنّي اكتَوَيْتُ منَ الحَريقِ!



مَا بَعدَ الحَدَاثَة وتَجربَة المَرأة التّشكيليَة السعودية

بشرى بن فاطمة

كاتبة تونسية

اختصاص فنون تشكيلية وبصرية

خلال أكثر من خَمسين سنة مَرَّت التّجربة التّشكيليّة السعودية الحَديثة بنَهضة مَرحليَّة مُتَفاوتة التّفاعل طَالتها تغييرات التّطور في مختلف القطاعات الاقتصاد والتعليم والمجتمع والثقافة، فبين البناء والبحث بين التكامل والاندماج بين التأثر والتأثير بين الريادة والتّصنيف والتّفرد في مختلف مستويات التعبير ومن مختلف زوايا التجدّد والانفتاح المكتمل على العالم وثقافاته، تعمّقت التجارب دون انفصال عن الانتماء وهو ما قدّم تجارب تشكيلية بصرية متنوعة لها بصماتها الثابتة وروّادها الذين حقّقت جهودهم نهضة واضحة أثّرت على أجيال وطبعت مميزات التشكيل السعودي وبالخصوص تجربة المرأة السعودية.

هذه التجربة التي لا تشبه إلا ذاتها ولا تعبّر إلا عن خصوصياتها في بيئة تعدّ الأكثر تنوعًا وثراء بتفاصيلها البسيطة والمعقّدة في تداعيات ذلك الانتماء وجهود المرأة ذاتيًا واجتماعيًا التي بُذلت لتَصل لمرتبة مهمة وبارزة حقّقت لها مستوى يَستَحقّ البَحث والقرّاءة والاطلاع والنقد كان من الضروري أن يسلّط على تطوراتها ضوء الدراسة والمَعرفة والتّعريف عَربيًا ودُوَليًا.

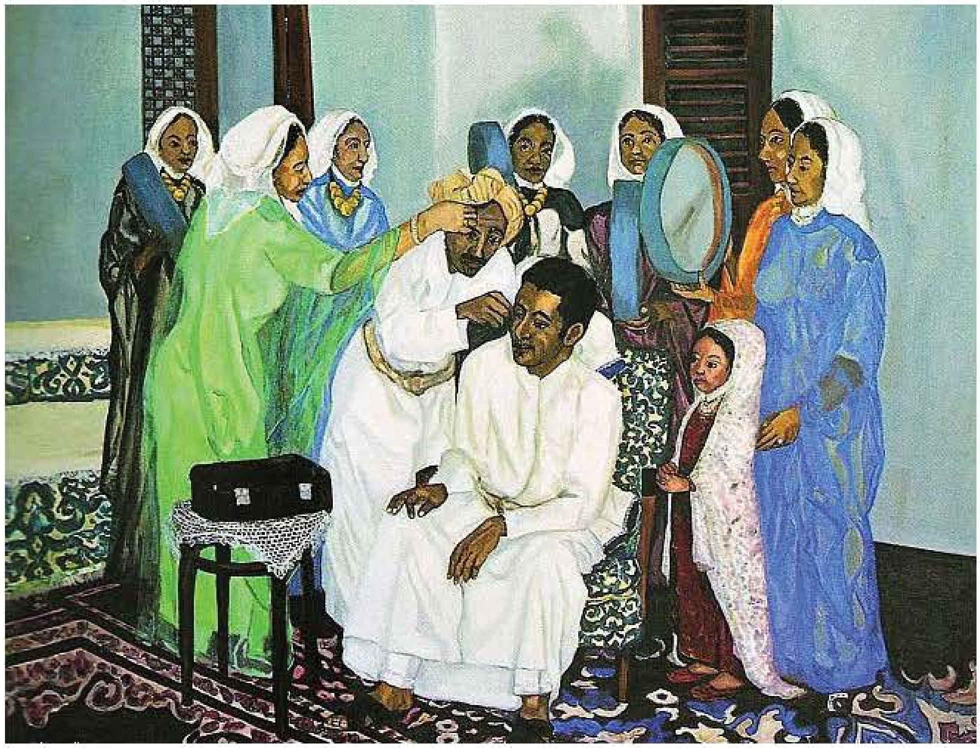
خاصة وأنها وصلت مراحل نضج مَكّنتها من أن تَخوض تَجَاربَ عَالمية وتُشارك بقدراتها ومواهبها وتصوراتها وتنوعها وهنا يجدر ذكر المشاركات العالمية وجُرأة التجريب واقتحامها دون انفصال عن الهوية مثل تجربة المشاركة في بينالي البندقية أولاً من خلال تمثيل المملكة العربية السعودية في سنة 2011 من قبل التوأم الإبداعي رجاء وشادية العالم بعمل "القوس الأسود" ثم المشاركة الفنية لها الملوح سنة 2017 بـ"غذاء الفكر" وأخيرًا مشاركة زهرة الغامدي سنة 2019 بعمل "بعد توهّم".

ومن المنطقي أن الحديث عن أي تجربة يُخضعها لترتيبات في درجاتها التكوينية المتباينة لرصد إشكالياتها التنموية ونضجها ومن الطبيعي في المنطقة العربية أن يتم تناول موضوع تجربة المرأة مقياسًا لدرجة الوعي في المجتمع ومدى الانفتاح فيه فما بالك بالمملكة العربية السعودية وهي تتقدّم خطوة خطوة بحكمة ترصدها الأعين وتتربص بكيانها وتحاول التشويش عليه.

والخَوضُ في بَحث عن التّجربة التّشكيلية المُعاصرة وما بعد الحَداثة عند المرأة السعودية لا يمكن تناوله كتصنيف يميّزها أو يستنقص من قدراتها على الخلق والابداع والابتكار ولكن كتصنيف يُنصفها ويُعلي قيمتها ويُؤرخ لدورها في البناء الجَمالي الذي أخرجها من أن تكون مُجرد صورة أو عنصر أيقوني تعبيري في المنجز الفني إلى مشكّل لحركة تشكيلية ومسؤول عن تنظيمها استطاع أن يستمر بتجاربه وينوّعها ويطوّرها.

ولعل هذا يستفزُ الحَواسَ الذهنية والإدراكَ للبَحث في مَدى تَأثير هذه التّجربة على ذاتها أولا كمَجال فني وعلى صورة المرأة كمبدعة تَستَحق عن جدارة تميّزها وعلى ثقافة مجتمعها وهو ما يدفع لطرح عدة إشكاليات وهي:

ما هي محفّزات اندفاع المرأة السعودية للتعبير الفني؟ وما الذي ساعدها على الخوض في هذا المجال التعبيري وماهي عوامل تميزها الثقافي والاجتماعي؟ وكيف تمكنت من أن توافق بين طموحها الجمالي وتعبيرية مواقفها الباحثة عن تفرّد الأسلوب في مواجهة الواقع الاجتماعي والثقافي دون صدام بل بوعي حقيقي ومسؤول يحتوي طموحها؟ وكيف تجنبت بفعل التفرد وصياغة الكيان البصري التلقين والتبعية والتقليد سواء للمجتمع أو السلطة الذكورية أو



صفية بن زقر، حلاقة العريس، 1975م،



صفية بن زقر

المدارس الغربية؟

إن التعامل مع الموضوع الفني التشكيلي والبحث العلمي والمعرفي فيه يحتاج دقّة وبصيرة وجمالية وتخصيص ولعل الفترة المعاصرة هي الأكثر انفتاحًا لعدّة أسباب وهي التي استدرجت الناقد والباحث لمحاولة التعرّف والوصول وإدراك تفاصيل هذه التجربة وخصوصياتها كيف لا وهي تخترق المحلية نحو العالمية بخطوات واثقة وبمنجز له تفرّده الذي كسر حواجز الجهل بالمجال واقتحم عوالمها في مجتمع اتهم بعيون غربية بالمحافظ الرجعي أو الباذخ الاستهلاكي وقد كان التأمل الغربي في أعمال مها الملوح أو زهرة الغامدي في بينالي البندقية الاستثناء الذي كان بداية لكسر تلك الاحكام المسبقة وفضولًا واقعيًا للبحث بعمق في مدى التعبير الخاص بالمرأة السعودية التي بدأت تشكيل مسارها بكل ما أوتيت من فرص وقدرات ومواهب وخلفيات ثقافية وعلمية وانتماء له من التوافق الخاص مع توازناتها ما فسح المجال للإبداع حتى لو كان في بعض خطواته متواضعًا، متشابهًا أو لا يمتلك الجرأة الكافية موضوعيًا أو غير سبّاق لتملّك التقنيات الفنية في مراحل نضجها الأول ولكن رغم كل ذلك مكّنته جرأة التجريب والمحاولة من أن يثير الدهشة ويستفز المتلقي والناقد العربي والغربي ويستمر.

البدايات تحدي المحاولة نحو إثبات الحضور

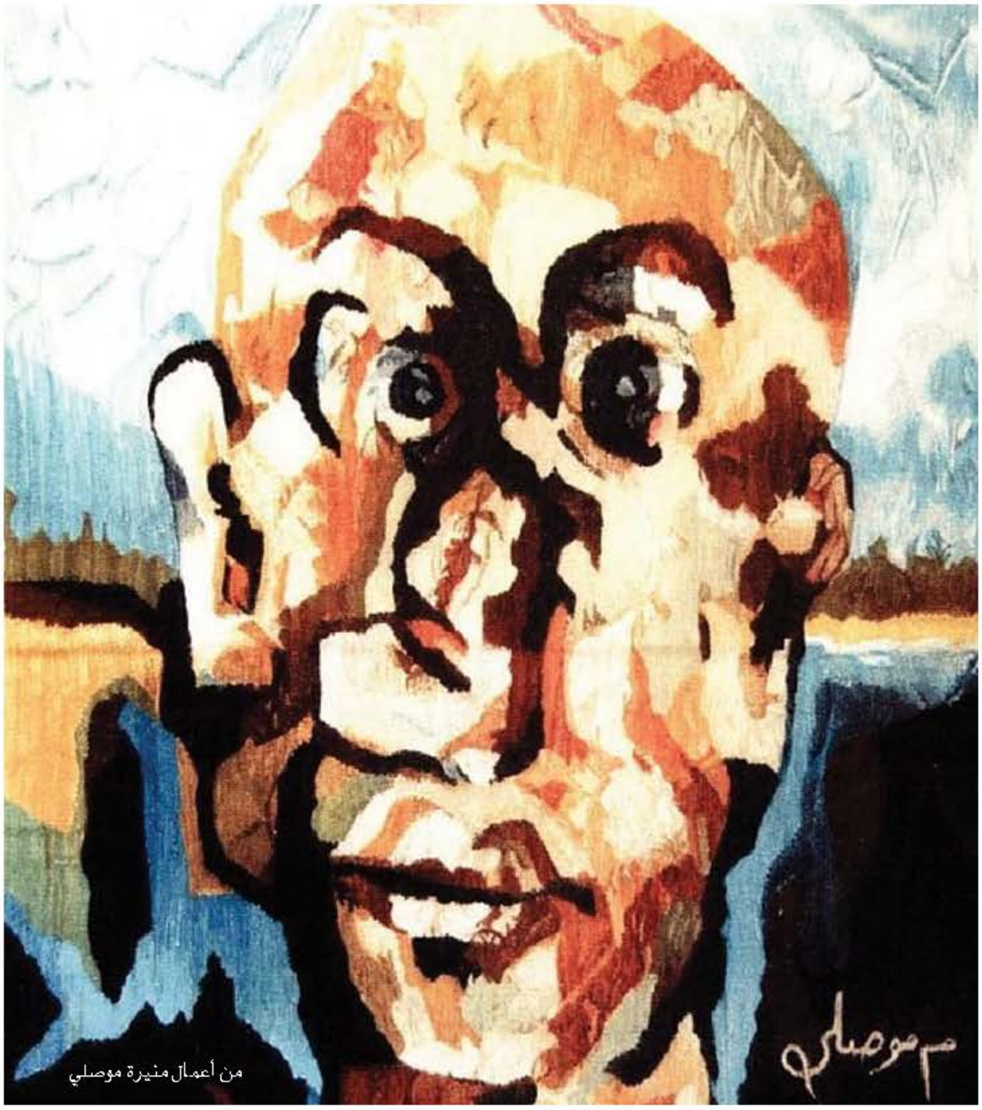
شكّلت المرحلة الحديثة الأولى بداية التعامل الجدّي مع الفنون بوصفها التعبير الجمالي الإنساني خاصة وأن السعوديّة كانت تشهد نهضتها وثباتها وتغيّرها الاقتصادي وانفتاحها الاجتماعي والثقافي، وقد بدأت المرأة السعودية تتطوّر بفرض ذاتها المبتكرة بصورها وألوانها وتصميمها سواء في الصورة أو في الرمز في بساطة النقل والتفاعل وفي عمق البحث وإثبات الذات الحاضرة وهنا تخطر بالذاكرة أسماء كان لها وقعها المحلي والخليجي العربي والعالمي مثل منيرة موصلي وصفية بن زقر حيث تكوّنت النواة الأولى وتشكل المسار في خطواته التعبيرية، ما فتح أبواب الحركة التشكيلية والتعبير أمام المرأة السعودية.

فالحركة التشكيلية السعودية ارتكزت على عدة أسماء فنية نسائية منذ فترة الستينيات بحدث كان له وقعه وأهميته وتأثيره عندما أقامت الفنانتان منيرة موصلي وصفية بن زقر معرضًا مشتركًا بجدة في سنة 1968 حيث لم يكن بالحدث الاعتيادي والمألوف خاصة وأن الفنانة صفية بن زقر كانت من أول الفنانات اللاتي تلقين تعليمًا أكاديميًا في الرسم بالقاهرة كما التحقت بمعهد سان مارتن للفنون بلندن وتخصصت في الفنون التشكيلية مدة عامين لتترك بصمتها في تاريخ الحركة التشكيلية السعودية الحديثة بكونها أول امرأة تقيم معرضًا فرديًا لأعمالها وأول فنانة تتلقى تعليمًا أكاديميًا في الفنون.

وهنا يقول الكاتب والناقد والفنان التشكيلي السعودي عبد الرحمن السليمان* "في عقد الستينيات كانت منطلقات الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية وكانت الأسماء خليطًا بين دارسين وبين هواة اعتمدوا على موهبتهم، أقام بعض الفنانين معارضهم الفردية الأولى بين جدة والرياض مثل عبد الحليم رضوي وعبد الرشيد سلطان وعبد العزيز الحماد ومحمد السليم وضياء عزيز نفس العقد شهد معرضًا مشتركًا بين اسمين هامين هما صفية بن زقر ومنيرة موصلي، كان المعرض بشارة رحبت بها الساحة الأدبية التي كانت حينها أكثر تأثيرًا وحضورًا وكَتَب عن معرضهما أدباء واعلاميون، تواصل الحضور النسائي بأسماء متنوعة الاهتمامات من حيث الأساليب والأفكار، وكن هاويات تعلّمن الفن بطرقهن الخاصة مثال لهن بدرية الناصر ونوال مصلي واعتدال عطيوي وفوزية عبد اللطيف، في الثمانينيات والتسعينيات ظهرت بعض التجمعات الفنية في المنطقة الشرقية والرياض كما ظهرت معارض الفنانات التشكيليات وبدأت اعمالهن تظهر في الخارج وكانت إرهاصات لحضور أهم فيما بعد عندما ظهرت توجهات بعض الفنانات نحو الميديا وبتأثير تحولات الفن في المنطقة والعالم."

وقد شكلت صفية بن زقر مع منيرة موصلي ثنائيًا مؤثّرًا من حيث التعبير الفني التشكيلي حيث تلقت الأخيرة كذلك تعليمها الأكاديمي في القاهرة بحصولها على بكالوريوس الفنون من جامعة القاهرة في سنة 1967، ورغم أن النقاد في العموم يرون في خطوات بن زقر والموصلي في بداياتها بسيطة ومتأثرة ببيئتها وفضاءاتها التراثية والشعبية إلا أنهما كقراءة فنية لهما تطوّرهما المرحلي من حيث المنجز التشكيلي كانتا في كل مرحلة تخوضان التجريب وتعتمدانه بمحاورة الأسلوب والعناصر والفراغ والمساحات والحالات والتصورات في ملامح الأشخاص والمدن في تركيب اللون ودمج الصور وتدقيق المشهد، من حيث الرؤى وجمالياتها ومنافذها وبالتالي أسستا لمسار أثر على التجارب التي تلتهما ورغم أن الحديث عن تلك المرحلة الأولى يحتاج للتفصيل والقراءة وذكر الأسماء الرائدة حسب تسلسلها وتأثراتها بالبحث والرصد والنقد والقراءة من زوايا البناء والعناصر والعلامات والحضور والأساليب خصوصًا التجريد والتعبيرية والواقعية، إلا أن ما يمكن تلخيصه هو أن التجربة في حد ذاتها فرضت بثقتها وجدّيّتها الاستمرار في التفصيل الذي قاد إلى المرحلة المعاصرة بخطوة فتحت منافذ الوعي على الفن في السعودية من فئاته المتنوعة وبالخصوص التجربة الأنثوية وتأثيرها خاصة وأن التاريخ كثيرًا ما يتعامل مع فنون المرأة بالتصنيف وليس بالتأسيس وهنا يختلف الأمر في التجربة السعودية فالمرأة السعودية استطاعت أن تؤسس لها منفذًا جديدًا خاصًا بها وبعوالمها وقضاياها الجمالية في الفنون وفي ما يصل البصريات


منيرة موصلي


من أعمال منيرة موصلي

من تحديد واستقاء وتبصر وما تريد هي توضيحه وإبرازه بكيانها وإرادتها.

وحيث كان لمنيرة موصلي حركتها محليًا وخليجيًا وعربيًا ودوليًا من خلال جماعة أصدقاء الفن الخليجي التي نشرت أعمالها حتى وصلت جزر الكاريبي وبتمويل ذاتي من الجماعة وهو ما عرّف بأعمالها ونشاطها واسمها كأول سعودية تدرس الفنون أكاديميًا، والفنانة صفية بن زقر التي نسجت على خطى موصلي في الدراسة الأكاديمية والبحث عن التعريف بالذات دوليًا عن طريق جولتها الأوروبية ومعارضها التي حضرها كبار الشخصيات منذ فترة الستينيات مثل الرئيس الفرنسي الأسبق جورج بومبيدو، كما لها أعمال مقتناة في المتحف البريطاني للفن الحديث في لندن، وهو ما أثّر كنشاط ومسيرة على الجيل الثاني من الفنانات اللاتي حاولن من خلال خصوصيتهن وتفاصيل الهوية أن ينتشرن ويعبّرن ويخترقن حواجز الاحكام المسبقة على النشاط الفني التشكيلي للمرأة السعودية حيث شهدت المرحلة المعاصرة انفتاحًا وتقبّلاً ذهنيًا لفكرة التعبير الفني وهنا نذكر أسماء مثل: شادية ورجاء عالم، مها الملوح، منال الضويان، تغريد البقشي، فاطمة النمر، سارة أبو عبدالله التي ترشحت لجائزة أبراج كابيتال في دبي، وزهرة الغامدي التي اختيرت لتمثيل المملكة في بينالي فينيسيا 2019، وهذه الأسماء التي تركت بصمة دولية وشكّلت ظاهرة أثارت تساؤلات عن مدى التطور التعبيري وظاهرة الفنون التشكيلية والبصرية في السعودية لا تقلّ أهمية عن الأسماء التي تشتغل على التّصور المحلي الداخلي والعمق البيئي التواصلي مع الذات والهوية.

إن الجمالية التي تخوضها المرأة السعودية وهي تؤسس لفنونها تحتاج الكثير من الرصد لتصل إلى العالم حتى لا يكون عالم إنجازها غامضًا على النقاد والحركة البحثية لأن أي بحث يحتاج لمتابعة ورصد معارض ومراجع تحرّك زوايا البحث وأفق النبش فيها والتعرف عليها عن قرب ولا يمكن أن يكون هذا مجرد رصد عابر فالسعودية لم تكتف بالخطوة الأولى ولم تتوقف عندها بل تابعت من خلال تشكيل زوايا البحث الجمالي سواء من خلال مؤسساتها الثقافية التي خاضت فيها المرأة مناصب التنظيم والإشراف والتقييم أو من خلال المسؤوليات الثقافية التي تلقّتها والتي بها استطاعت أن تحتوي الفنون النسائية دون تمييز في ذاتها الجمالية وهي تجمع بينها وبين الرجل بندية نقدية لها تصوراتها التطويرية.

فرغم كل العوائق والثغرات أُسست الحركة التشكيلية النسائية لروح الاستمرار والتجريب وخصوصًا ذاتية الفعل الجمالي فالمرأة التشكيلية لم تقدّم تصورات هجينة في الفعل الفني ولم تتملّص من هويّة انتمائها ولم تقف عند حدود أو قيود لا منطقية تخطّت مسارات البحث التي تناسبت مع طبيعة المجتمع فلم يكن هدفها الإثارة والصخب أو الصدمة والصدام بقدر ما كان هدفها هو التعبير بكل الطرق والأساليب التشكيلية في الرسم والنحت وهو ما جعلها كتجربة تستمر بهدوء في تجريبها الحداثي.

جماليات التجريب المعاصر

تستوقفك الكثير من التجارب المعاصرة في التشكيل السعودي النسائي التي تُعتبر نموذجًا ليس لأنها على اطلاع وعلم بما يدور حولها من تطوّرات جمالية ومباحث بصرية عالمية فحسب ولكن لأنها اختارت البحث والتجريب من منطلق هويّتها لأن بحثها عن الفكرة النادرة بدأ من عالمها بيئتها وفضائها الذي تعرفه جيدًا وتُدرك كيفية نسج الحكاية البصرية من خلاله مثل تجربة التشكيلية لؤلؤة الحمود أول سعودية تخصّصت في الهندسة الإسلامية المعاصرة وعرضت تجربتها في بينالي لندن لسنة 2018.

كثيرًا ما كان يحملنا الواقع النقدي والكتابة البصرية إلى الفضاءات التعبيرية التي نرى فيها الذوات المعبرة عن الواقع والخيال وحلم الجمال إلى أبعد حد وأقصى تطرّف، وهو ما يمكن أن ينتاب باحثًا يتحاور باكتشاف مع التجربة التشكيلية السعودية مثل "مها الملوح" ومفهوم القدور التي تشكّلت بانتظام ومرحلية ودقة وبحث بمتحف لوفر أبوظبي لتكوّن "معلقات" مها الملوح تجربة شدّت الفكرة لطرح البحث والتجاذب فيه لرصد التطوّر الحكيم خاصة بعد تبصّر هويتها وانتمائها وربط ما نفّذته مع رؤى المفهوم الذي بدأ إنسانيًا وانتهى ذاتيًا في عالمه الخاص وخصوصيته العالمية هذه الخصوصية المابعد حداثية التي تركز على المفهوم وحيرة التفكير وثنائية البحث والابتكار.

وهو ما تقدّمه التجربة السعودية المعاصرة التي أجادت استفزاز الحواس الذهنية من منطلقات التطلّع العالمي كما في تجربة الفنانة الدكتورة إيمان الجبرين بدمج فكرة الهوية والتعبير عنها للفنان باعتبار أن الانسان حر في هويّته وكيف يعبّر عنها انطلاقًا من ذاته الأولى التي تعنيه من

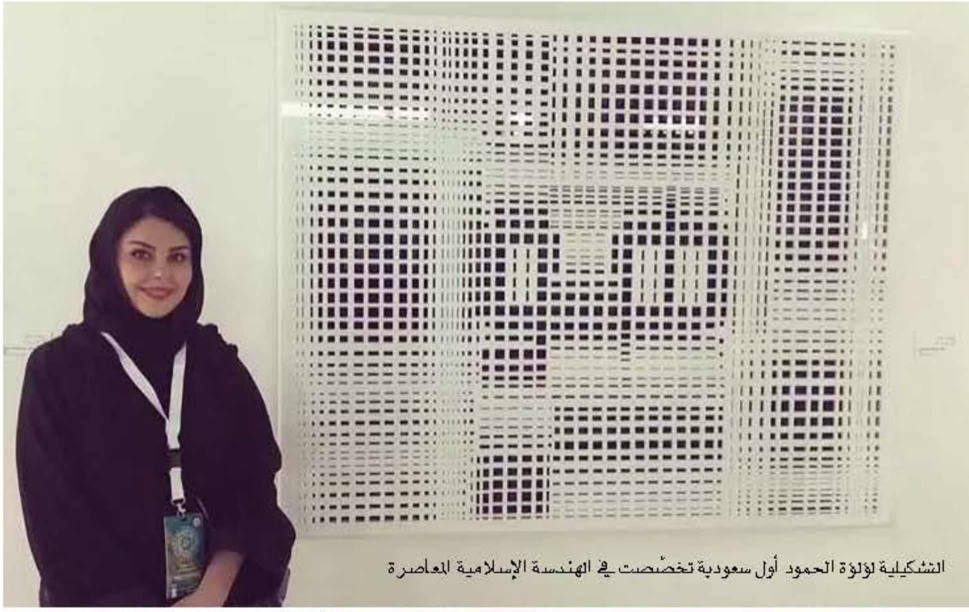
خلال تجربتها التقريبية لفكرة حرية "بانكسي" في اختيار هويّته المجهولة كفنان وتناقضها في عدم قبول الفنانة التي تختار النقاب مثلاً وهنا طرحت برقيّ صدام الحضارة والانتماء وصراع الحرية وتناقضاتها في فكر يقبل الحرية ويرفضها بصدامية.

وهنا يكون التجريب تقنية ومفهومًا أوّل خطى التعبير الجمالي المعاصر الذي ميّز التجربة النسائية السعودية إضافة إلى اقتناع المرأة بذاتها الفاعلة وهي تقدّم منجزها فهي لا تقلّد ولا تبحث عن تفوّق على التجربة الرجالية بمنطلقها الذكوري ولكنها تعبّر عن عالم من الحلم واليقظة والظهور والاستمرار تعبّر عنها كقضية وجود وعن مجتمعها كمشاهدات وعلاقات تسمح لها بالتحرّر من فضاءاتها والترحال في ذاكرتها معتمدة على إرث وتراث وفكرة وماض ورؤى استشرافية مكّنتها من خرق الصورة وتجريدها نحو تجسيد فكرتها ومفهومها.

إن لهذه التجارب التي تعبّر عن حضور ثابت الانتماء وحر التعبير في مواجهة العالم بأفكاره المسبقة كوّنت رؤى مفتوحة للنقد والبحث والكتابة الفنية والتبصر الجمالي والقراءة النقدية من منطق محايد وعميق مطّلع ومتأكد من طبيعة المنطقة وتراثها وتفاصيلها وهو ما فرض فهم العلامة والرمز المقصد والحركة البيئة والمجتمع وهذا التعمّق من شأنه أن يساعد الباحث في أن يعيد النظر والبحث بأكثر عمق وجدية في التجربة السعودية خاصة وأنها تعتبر لدى بعض النقاد والدارسين العرب لا تزال بحاجة لتمعن يتجاوز مجرد الحديث عنها بشكل يتعدى مشاركة أو تغطية لا تتجاوز كونها حدثا ثقافيا بعيدا عن التحليل والقراءة والتعمق.

إن ما يميّز قاعدة العمل الفني والتشكيلي الجمالية التي تتقدّم من خلالها المرأة السعودية في منجزها هو الفكرة الأولى والأساسية هو النديّة في الفن والقدرة وطاقة التعبير وهو فكر مسؤول بدأ في تفعيل المواكبة والاهتمام التي لم تقتصر على مسؤولين فقط بل مسؤولات مثل الأميرة جواهر بنت ماجد بن عبد العزيز مُؤسِسة "المنصورية الثقافية".

إن محفّزات التعبير الفني التشكيلي للمرأة السعودية انطلقت من باب التحدي الأكبر لمواهبها الدافقة فمن حيث المتابعة والقراءة يمكن استنتاج أنها لا تكتفي بأسلوب واحد أو بخامة واحدة أو برؤى واحدة فهي تسعى لخلق بصمة تصل فكرتها بحواسها وتنطلق بعالمها من ذاتها إلى مجتمعها ومن خصوصيته إلى العالم فقد تقدّمت بالنقد وهي تحاول أن تُجادله جماليًا حتى لو وظّفت المَشاهد المألوفة كبداية إلا أنها تستدرجها نحو الرمزية والعلامة البصرية التي تستحدث مساحاتها من خلال المنحوتة واللوحة، الكاميرا والفيديو، فالصورة والفتوغرافيا تعالج الواقع والفيديو آرت يستنطقه والمفاهيمية ترتّب الأداء الشكلي على مستوى الفكرة ومداها إضافة إلى أساليب "البوب آرت" والكولاج، وهنا يكمن التنويع والرغبة في مواكبة العصر بتكنولوجيا التصوير الرقمي والدمج الرقمي والوسائط المتعدّدة والأداء والمفاهيمية المطلقة.


التشكيلية لؤلؤة الحمود أول سعودية تخصّصت في الهندسة الإسلامية المعاصرة

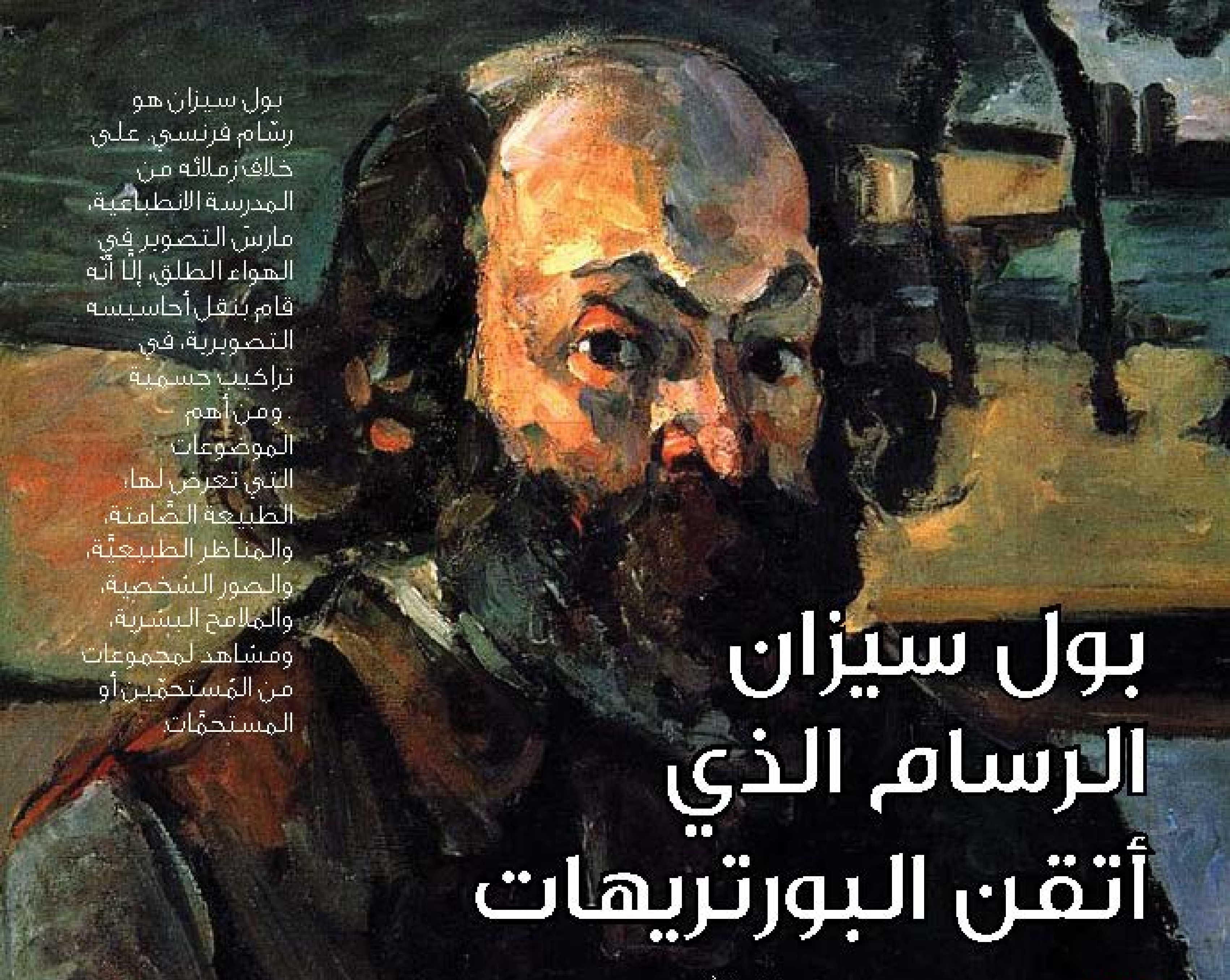

"القدور" من أعمال الفنانة مها الملوح

إن التوافق التأريخي لفكرة المرأة في الفنون البصرية والتشكيلية لا يمكن سرده بلا توقف عند كل مرحلة ودراسة طبيعتها التاريخية والجغرافية والنفسية والتعبيرية والاجتماعية وحتى تسليط الضوء على الدافع الأول للتعبير هل هو مجاراة أم تمرّد إثبات فعل وموهبة أو تجربة، هل حملتها مكابرة في الفعل أو نديّة وتوافقًا.

أكيد أن المرأة السعودية حملت تفاصيل كيانها للتعبير الفني عن ذاتها ومن خلال ذاتها، فتجربتها لم تكن صاحبة بقدر ما كانت فاعلة في إنجازها وحيويّة في عرضها ومؤمنة بمواهبها وقدراتها وانتشارها، فهي لم تتكئ على قضية المرأة كتصنيف لتعبّر عن نقصها أو بحثها عن الاكتمال، فقد التزمت بطبيعة تجربتها بواقعها وعاداتها ومجتمعها وهويتها التي منها تشكّلت لتصل بين مراحل التكوين الجمالي وبين فلسفتها البصرية.

المصادر:

- تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية د.محمد الرصيص وزارة الثقافة والإعلام الطبعة الأولى 2010
- الفن التشكيلي النسائي السعودي رؤية بانورامية للتأصيل الكاتب سامي الجريبي
جريدة الحياة 08 أكتوبر 2013
- الفن التشكيلي السعودي المعاصر مفاجأة في اليونيسكو مقال بوكالة أنباء فرنسا بقلم سيجبرفريد فورستير بتاريخ 2017/10/12
- مقال لعبد الرحمان السليمان بعنوان "طموح الفنانة السعودية" جريدة الرياض 2019/09/27
- مقال بعنوان منال الضويان الوجه المعاصر للمرأة السعودية الفنانة موقع KAWA باللغة الفرنسية نشر بتاريخ 2018/03/23
-https://kawa-news.com/manal-al-dowayan-le-visage-feministe-de-art-contemporain-saoudien/
-https://kawa-news.com/yalla/artistes-saoudiens-a-conquete-monde/



بول سيزان الرسام الذي أتقن البورتريهات

بول سيزان هو رسّام فرنسي. على خلاف زملائه من المدرسة الانطباعية، مارسَ التصوير في الهواء الطلق، إلا أنّه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية. ومن أهم الموضوعات التي تعرض لها: الطبيعة الصّامتة، والمناظر الطبيعيّة، والصور الشخصية، والملامح البشرية، ومشاهد لمجموعات من المُستحمّين أو المستحمّات.

حياته

ولد سيزان في التاسع عشر من يناير بمدينة (اكس آن بروفانس) من عائلة ثريّة، وزامل في دراسته الأولى في كلية بوربون الكاتب الكبير إميل زولا، أثناء دراسته للمحاماة كان يميل دائمًا إلى الفن ويختلس بعض الوقت لممارسة هوايته سرًا، وبعد فترة تخلى عن دراسة المُحاماة وتحوّل إلى دراسة الفن الذي كان يميل له، وبعد أن انتقل سيزان إلى باريس في عام (1861)، انتسب إلى الأكاديمية السويسرية وتعرّف هناك على المصوّر بيسارو، والذي صار من أخلص أصدقائه، وكما تعرّف على بقية المصورين التأثيريين مونيه، مانيه، رينوا، سيزلي وبازيل وصادق منهم مونيه ورينوار.

بجانب دراسته للفن اهتم الفنان بول سيزان بتعليم نفسه بنفسه، وكان يتردد على معرض اللوفر والمعارض الفنية للاستفادة منها.

كان الفنان بول سيزان من أكبر المصوّرين المجددين سنًا، وبالرغم من أنّه كان أقلهم شهرة في حياته، وأكثرهم من أسيءَ فهم أعماله إلّا أنّه يُعتبرُ حاليًا من الشّخصيات المؤثرة في فنّ التصوير.

ويمكن أن نعتبر أنّ الفنان بول سيزان أبًا للفنّ الحديث؛ وذلك لأنّ أسلوبهُ كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفنّ الحديث وميّزتهُ بأنّه كان ناقدًا للحركة التأثيرية في عمومها، حيث انتقل فنّ التصوير بفضل تجاربهِ من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريبيّة الحديثة التي تكوّنت في القرن العشرين.

في عام 1866 تقدم الفنان بول سيزان بلوحاته في صالون فني، ولكنه تم رفضها من قبل المسؤولين. كان هذا الرفض دافع له للعمل على موهبته والدراسة بشكل أكبر، والتعلم من أعمال الفنانين السابقين.

المراحل الفنية

تعد المراحل الفنية من أهم الفترات في قصة حياة الفنان بول سيزان التي ساهمت في تقدمه بشكل كبير.

مر الفنان بول سيزان بالكثير من المراحل التي تأثر فيها بالعديد من أعمال الفنانين الذين سبقوه.

كانت المرحلة الأولى من حياة الفنان بول سيزان منذ عام 1860 واستمرت حتى عام 1870. تأثر في هذه المرحلة بالمذهب الروماني، على نهج دوميه وميلا، فكانت لوحاته مسرحية مليئة بالحركة، وقاتمة الألوان.

بدأ في التغيير من لوحاته تأثرًا بالمصور بيسارو، وترك للمذهب الروماني واتجه إلى اتباع النظرية التأثيرية عام 1873.

اتجه الفنان بول سيزان إلى دراسة الطبيعة وترك اللوحات المسرحية، والاتجاه إلى تجسيد الطبيعة بألوانها الفاتحة الحيوية.

رسم الفنان بول سيزان لوحة "المنزل المعلق" التي تجمع بين المرحلتين الأولى والثانية، والمذهب الروماني والتأثيري.

انتقل الفنان بول سيزان إلى المرحلة الثالثة من مراحله الفنية في عام 1880. كانت المرحلة الثالثة مرحلة اختار فيها ما يناسبه من المذهب التأثيري، مع التحرر في الألوان.

شارك الفنان بول سيزان بلوحة المنزل المعلق في معرض التأثيرية عام 1884، ولكنها قوبلت بالنقد والسخط.



لوحة لاعبو الورق

أعمال بول سيزان وأفكارهُ كانت مُهمّة في تكوين كثير من الفنّانين والحركات الفنيّة في القرن العشرين. بالذّات الحركة التكعيبيّة.

تقدم الفنان بول سيزان بلوحة أخرى في العام الثالث من معرض التأثيرين، ولم يشترك به بعد هذه المرة.

اتجه بعد ذلك الفنان بول سيزان إلى رسم الطبيعة بقوانين هندسية لتجسيدها بشكل دقيق. كانت اول لوحاته التي جمعت بين الفن و قوانين الهندسة هي لوحة جبل سان فيكتوار.

بهذه الخطوة يعد سيزان هو مؤسس مدرسة الرسم التصويري الحديث، التي مهدت إلى الرسم التربيعي والتكعيبي.

فن سيزان كان مُهملٌ من العامّة وغير مفهوم والأغلب حياته. تطوّر من الانطباعيّة إلى أن تَحدّت لوحاته كلّ الحدود التقليديّة المُتعارف عليها في الرّسم في القرن 19 من خلال الإصرار على التعبير عن النفس وهوية اللّوحة نفسها. سيزان هو الفنان الذي لم يعرض سوى قليلاً خلال حياته، وتابع عملهُ بعزلة متزايدة، ويعتبر اليوم من أعظم المُسبقين في الفنّ الحديث كفنانٍ نضج ببطء. ويرى النقّاد أنّه صنع أعظم أعماله في آخر 25 عام من حياته.

أثّرت أعمالهُ في أكثر الحركات الفنيّة اللّاحقة. وأعماله توحي في أحيان كثيرة بمزاج معيّن مُلقية الضوء على معاناته، وألوانه وضرباته قويّة فيها كثير من الغنى والابتكار.

أهم أعماله

لوحة شخصية لسيزان:

قرّر الفنان سيزان أن يجعل من التأثيرية شيئاً متينًا خالدًا مثل فنون المتاحف، وذلك عن طريق ربط التأثيريّة ببعض الأساليب الكلاسيكيّة، فنبذ الفرجون الخشنة التي كان الانطباعيون يستخدمونها للتّعبير عن البُعد الثالث.

كما ترك طريقتهم في معالجة المنظور والضوء والظلال ورفض أن يقلّد الطبيعة التي يرسمها وبدأ يبحث عن حلول جديدة مبتكرة للوصول إلي أهدافه واستطاع في النهاية أن يرى في العناصر الطبيعيّة التي يرسمها أشكالاً هندسيّة بدلاً من الأشكال الطبيعيّة، وكان يملأ هذه المساحات بعد ذلك بمساحات من الألوان.

لوحة قمة سان فيكتوا

ويتّضح في لوحات سيزان الطبيعيّة صراعًا بين البُعد الثالث للطبيعة الذي اهتمّ به الكلاسيكيّون، وبين البُعد الثاني للتّصميم الذي فضّله الفنان بول سيزان، ولقد أدّى ذلك التناقض إلى ظهور تحريفات في لوحاته التي رسمها من وجهات نظر متعددة، كما أنّه ولم يهتمّ بالنسب وبعد المُنظور.

لوحة طبيعة ساكنة

وصل سيزان القمة في أسلوبه الكلاسيكي في الأعمال التي عرضت في المعرض الذي أقامهُ التاجر فولار في عام (1895) حيث اتجه إلى رسم البورتريهات للطبيعة والأشخاص.

واتّضح ذلك في لوحات مجموعات الأشخاص التي اهتمّ برسمها في آخر حياته، ونلاحظ في تصميم هذه اللّوحات أن سيزان راعي صلابة البنيان الهندسي وحبكة التأليف، وكانت اللّوحة تستغرق منهُ مدّة طويلة ومن أجمل هذه الأعمال لوحات (لوحة لاعبو الورق) في متحف اللوفر باريس.

وفاته

توفي في 22 أكتوبر 1906 عن عمر يناهز 67 عامًا في مسقط رأسه ايكس اون بروفونس في فرنسا.

كان سبب وفاته هو اصابته بأمراض الرئة والالتهاب الرئوي الحاد المتقدم. لم تنتهي أعماله الفنية من نجاحاتها بعد وفاته، حيث ان النقاد مازالوا يشيدون بأعماله وأثرها الفني حتى العصر الحديث.



مكتبة أضواء المدينة بعد 67 عامًا من الثقافة

مكتبة أضواء المدينة هو الوجهة الرئيسية لأي زائر لمدينة سان فرانسيسكو، هذه المكتبة تم تأسيسها عام 1953 من قبل "الشاعر لورنس فرلينغيتي" و"بيتر مارتن".

كانت "أضواء المدينة" مكان لتجمع الكتاب الأعضاء في ما يسمى Beat Generation (وهم مجموعة من الكتاب أثر أدبهم في المجتمع الأمريكي وساعد في تطوره بعد الحرب العالمية الثانية). وكان ذو تأثير كبير في كتاباتهم.

كان "أضواء المدينة" أيضًا دارًا لنشر الكتب، ومازال إلى الآن كذلك، حيث يقوم بنشر أكثر من 20 كتاب سنويًا.

مرت 67 سنة بالتحديد على تأسيس "أضواء المدينة" في سان فرانسيسكو، City Lights Books المكتبة الشهيرة ودار النشر والمركز الثقافي الكبير الذي يقترن اسمها بجيل البيت، الجيل الذي حول وجهة سفينة الشعر الأمريكي من الرومانسية والتجريدية، وجعلها تتجه بشكل أقوى نحو أرض البوهيمية والعري الإنساني وإخراج كل ما يعتمل بالداخل السري ووضعه على الرصيف أمام الجميع ودون حرج.

كانت أضواء المدينة فكرة لبيتر مارتن، الذي انتقل من مدينة نيويورك إلى سان فرانسيسكو في الأربعينيات من القرن الماضي لتدريس علم الاجتماع، مستوحيًا الاسم من أحد أفلام شارلي شابلن - تكريمًا لفيلم تشابلن - في عام 1952 لعنوان مجلة، ونشر أعمال لكبار كتاب منطقة الخليج مثل فيليب لامانتيا ، بولين كيل ، جاك سبايسر ، روبرت دونكان ، وفيرلينغيتي نفسه، " لورانس فيرلينج". وبعد مرور عام، استخدم مارتن الاسم لإنشاء أول مكتبة ورقية في الولايات المتحدة ، في ذلك الوقت كانت فكرة جريئة.

قامت "مكتبة أضواء المدينة" سنة 1953 على أنقاض بناية أسقطها زلزال 1906 بسان فرانسيسكو المدينة التي هدأت بعد تاريخ من الزلازل، والفكرة كان وراءها بتر د. مارتين ولورنس فيرلينغيتي، الذي انسحب الأول بعد سنتين.

في تلك الفترة كان فيرلنغيتي يتمشى على مقربة من بناية الأرتيكز، بشارع كولومبوس بالساحل الشمالي في سان فرانسيسكو فالتقى بمارتين يوزع إعلانًا لمحل كِتاب الجيب (Pocket Book Shop). واقترح عليه أن يكون شريكه.

كان الموقع الذي تم اختياره صغيرًا في البداية، ومع تعاقب السنوات اتسعت مساحة المكتبة لتشغل البناية بأكملها، لكن مارتين عاد قبل أن تعرف "أضواء المدينة" النجاح والشهرة إلى نيويورك وأنشأ هناك مكتبة "نيويوركر" التي تخصصت في مجال السينما.

شيئًا فشيئًا تحولت "مكتبة أضواء المدينة" إلى أول مكتبة ورقية في غرب الولايات المتحدة، بعد ثلاث سنوات من تأسيسها ستصبح معروفة عالميًا بسبب المحاكمة التي تعرض لها فرلينغيتي لأنه تجرأ ونشر قصيدة "عواء" لألن غينسبرغ، وكانت التهمة هي "نشر الفاحشة". وعليه يمكن القول إن التاريخ الحقيقي لمكتبة أضواء المدينة بدأ مع "عواء" التي سيتجاوز عدد طبعاتها الأربعين وستكون سببًا في اغتناء فرلينغيتي حيث أصدر منها أكثر من مليوني نسخة. وإذا كان من شخص- إضافة بالطبع إلى فرلنغيتي- قد أعطى لهذه المعلمة الوهج والانتشار والشهرة فهو ألن غينسبرغ الذي كان حاملاً لفكرة واضحة وهي الخروج بالأدب إلى الشارع، والدخول به إلى كل الأزقة التي تبدو محرمة وممنوعة، وجعله لافتة مقاومة ضد كل أشكال التسلط، ليس وحده فحسب، بل إن كل كتاب المرحلة كانوا وراءه، أولئك الذين سيجدون أنفسهم تحت يافطة كبيرة كُتب عليها "جيل البيت". وكان هو بمثابة الرمز والزعيم، شغل مع رفاقه الصف الأول في حركات الهيبيزم، ونفث الكثير من الأفكار الصائبة والخاطئة أيضًا- في الهواء الأمريكي.

لم تتولد فكرة "جيل البيت" بين جدران مكتبة أضواء

المدينة، لكنها نمت وتطورت هناك، فخلال الأربعينيات التقى ألن غينسبرغ بجاك كيرواك ووضعًا اسم الجيل، وكان أبرز كتاب هذا الجيل إضافة إليهما هم لوسيان كار ونيل كاسيدي ووليام براوز وبوب كوفمان وكاري سنايدر، لكن أول من تحدث إلى غينسبرغ عن أدب القاع وخبرّه بضرورة الخروج بالشعر من الصالونات الفخمة إلى الشارع كان هو غريغوري كورسو الذي سيصدر لاحقًا قصيدة "القنبلة" التي كانت احتجاجًا على استخدام القنبلة النووية آنذاك. وبين "عواء" ألن غينسبرغ و"قنبلة" غريغوري كورسو و"طريق" جاك كيرواك ستتحدد معالم الجيل، وتتحدد بالتالي ما يريد الوصول إليه.

وكانت المكتبة، وفقًا لموقعها على شبكة الإنترنت، أول مكتبة لا تبيع سوى الكتب ذات الأغلفة الورقية في البلاد. هذا ما قالته المديرة التنفيذية إيلين كاتزينبرغر لـ"Literary Hub": "كانت خطوة هدفها جعل هذا الأغلفة أكثر شيوعًا في وقت كانت فيه معظم الكتب لا تزال تباع في غلاف مقوى فقط".

وكانت الكتب ذات الأغلفة الورقية جديدة جدًا في ذلك الوقت، ولم تكن متوفرة في الغالب سوى على رفوف باعة الصحف في نيويورك، والرفوف الدوارة في الصيدليات ببعض الأماكن.

وكانت متاجر بيع الكتب في سان فرانسيسكو في ذلك الوقت تعمل في أوقات عمل المصارف، وتخدم زبائن رجال الأعمال في وسط المدينة، ولم يكن الجو مشجعًا بشكل خاص للكتاب والقراء الشباب الذين أرادوا مكانًا للتجمع والتفاعل مع الكتب، ومع بعضهم البعض. وكانت الفكرة منذ البداية هي إنشاء "ملتقى أدبي"، والذي أصبح مقر "أضواء المدينة".

في عام 2001، أقدم مجلس المشرفين في سان فرانسيسكو بالاعتراف بـ"أضواء المدينة معلمًا تاريخيًا رسميًا - وهي المرة الأولى التي يتم فيها منح هذا لشركة، بدلًا من مبنى - مستشهدًا بالدور رئيسي لها في التنمية الأدبية والثقافية لفرانسيسكو ولأمريكا، وباعتبارها "معلمًا يجذب الآلاف من محبي الكتب من جميع أنحاء العالم، كما أقر "ناشر أضواء المدينة" بمساهمته الكبيرة في التطورات الرئيسية في فترة ما بعد الحرب العالمية".

اعتبارًا من عام 2017 ، تعد أضواء المدينة مكتبة عامة ، متخصصة في الخيال والشعر، والدراسات الثقافية، وتاريخ العالم، والسياسة. وتحتوي على ثلاثة طوابق من الأقراص الصلبة الجديدة والأغلفة الورقية من جميع الناشرين الرئيسيين، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من العناوين من ناشرين آخرين.

مكتبة أضواء المدينة هي عضو في رابطة باعة الكتب الأمريكية .

على إثر ذلك باتت المكتبة مزارًا سياحيًا رئيسيًا بمدينة سان فرانسيسكو الأمريكية، ومعلمًا تاريخيًا مهمًا لدورها الأساسي في التطور الأدبي والثقافي لسان فرانسيسكو والأمة، ولدفاعها عن الحريات التي يكفلها الدستور، ولتشجيع الكتّاب والفنانين في كل مكان وكونها صوتًا لهم".



في الصورة نشاهد من اليمين لليسار: لورنس فرلنغيتي، روبرت لافينغ، آلين جيزنبرغ، نيل كاسدي وبوب دونلين. يقفون أمام "أضواء المدينة" في عام 1956.


بعض القراء يطالعون آخر الاصدارات من الكتب في غرفة الشعر في مكتبة أضواء المدينة في سان فرانسيسكو في 16 سبتمبر 2018.


بعض القراء يطالعون الكتب من رفوف الكتب في مكتبة أضواء المدينة